Р. Муттер

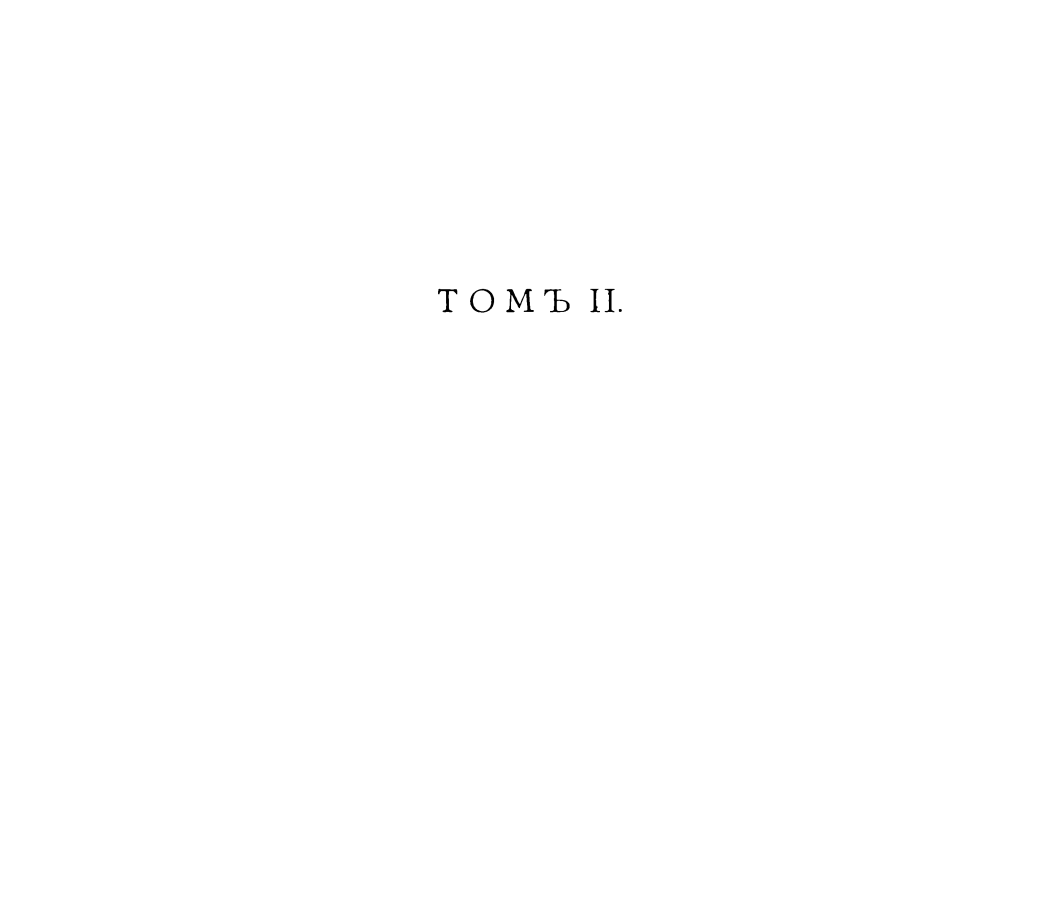
История живописи

РИХАРДЪ МУТЕРЪ.

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ.



ИЗД. ТОВ.
«ЗНАНІЕ»
С.П.Б. 1902.



ТОМЪ II.

Изданіе т-ва «ЗНАНІЕ» (С.-Петербургъ, Невскій, 92).

Р. МУТЕРЪ.

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ.

ТОМЪ II.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО

ПОДЪ РЕДАКЦІЕЙ

К. БАЛЬМОНТА.

Цѣна 2 р. 50 к.

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типографія Спб. акц. общ. „Слово". М. Итальянская № 21.
1902.

Дозволено цензурою С.-Петербургъ, 16 іюля 1902 года.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Выпуская въ свѣтъ второй томъ „Исторіи живописи“ Мутера, считаю своимъ долгомъ выразить искреннюю свою благодарность извѣстному художнику и писателю по художественнымъ вопросамъ Александру Николаевичу Бенуа. Благодаря его указаніямъ, было легко установить въ русскомъ переводѣ даннаго изслѣдованія правильную художественную терминологію, что безъ его помощи потребовало бы гораздо большей затраты времени и усилій. А. Н. Бенуа принадлежитъ также выборъ иллюстрацій. Въ нѣмецкомъ подлинникѣ ихъ совсѣмъ нѣтъ, и присутствіе ихъ въ переводѣ дѣлаетъ русскій текстъ вдвойнѣ цѣннымъ для читателя.

Оксфордъ.
1902. Весна.

К. Бальмонтъ.

Торжество чувственности въ Италіи.

1. Вліяніе Леонардо.

Если мы захотимъ опредѣлить однимъ словомъ переворотъ, сказавшійся въ искусствѣ Италіи къ началу XVI вѣка, мы можемъ сказать, что это была реакція противъ Савонаролы. За періодомъ спиритуализма наступила пора сенсуализма, за умерщвленіемъ плоти торжество ея. Въ то время какъ Боттичелли живописалъ, проповѣдь Савонаролы обратила всю Италію въ Божій храмъ. Къ нему стекался народъ, чтобы внимать Евангелію отреченія, чтобы слышать о радостяхъ Рая. „Изгнаніе пороковъ“, которое такъ часто писалось тогда, не безвременная аллегорія. Это признаніе Савонаролы, изгонявшаго пороки изъ Италіи.

Теперь, когда на площади Сеньоріи погибъ на кострѣ ненавистный возмутитель мира, все, что онъ проклялъ, чувственность и наслажденіе жизнью, какъ фениксъ возродилось изъ пепла. Правда, что и въ то время звучатъ еще отголоски религіозныхъ настроеній. Лютеръ вывѣсилъ свои тезы въ Виттенбергѣ, и эхо отъ ударовъ его молотка донеслось до Италіи. Но слабое эхо, которое скоро замолкло. Что было за дѣло Италіи до того, что происходило въ чужеземныхъ странахъ. За поколѣніемъ, внимавшимъ Савонаролѣ, послѣдовало новое мірское поколѣніе, жаждавшее изжить всѣ имѣющіяся въ жизни наслажденія. Земля стала Раемъ и прекраснѣе

всего въ этомъ Раѣ грѣхопаденіе. Тогдашнее настроеніе освѣщается, какъ вспышками молніи, нѣкоторыми чертами изъ того времени: такъ разсказываютъ, что при дворѣ Льва X одинъ изъ кардиналовъ расписалъ стѣны своей ванной любовными приключеніями изъ жизни античныхъ боговъ; другой, разсказывали, находилъ, что единственный недостатокъ въ совершенствѣ двора это отсутствіе красивыхъ женщинъ; а одинъ изъ папъ на смертномъ одрѣ отвѣтилъ будто бы съ горькой усмѣшкой священнику, который расписывалъ ему прелести загробной жизни: „прелести эти тѣмъ больше, чѣмъ дольше приходится ихъ ждать". Если это происходило въ Римѣ, въ городѣ Святѣйшаго Отца, то въ другихъ мѣстахъ все было вѣроятно. Въ Венеціи число куртизанокъ доходитъ до 11,000. Въ Пармѣ былъ будто бы монастырь, въ которомъ можно было пережить Декамеронъ Боккаччіо. Въ мірѣ опять народилось жизнерадостное язычество, какъ нѣкогда въ Аѳинахъ и Александріи.

Искусство—лѣтопись своего времени. Если мы хотимъ обозначить девизомъ эпоху, наступившую послѣ Савонаролы, этотъ девизъ: искусство подъ знаменемъ чувственности. А если оглянуться на прошедшее, такъ уже въ Леонардо можно признать того, кто положилъ начало этой новой эрѣ. Потому что, хотя онъ и сходится въ душевной утонченности съ Боттичелли, Беллини и Перуджино, все же душа, которую онъ влагаетъ въ своихъ женщинъ, совсѣмъ иная. Для всѣхъ тѣхъ, какъ они ни различны между собой, мѣриломъ служитъ христіанская проповѣдь отреченія отъ міра. Глаза этихъ чистыхъ и невинныхъ, блѣдныхъ и безкровныхъ женщинъ жаждутъ неземныхъ восторговъ; они устремлены въ пространство, поверхъ земли, въ тоскливомъ смиреніи, въ ожиданіи грядущихъ страданій. Этимъ смиреніемъ, этимъ полнымъ отреченіемъ отъ всѣхъ земныхъ радостей онѣ воплощаютъ въ себѣ нравственную основу, весь внутренній смыслъ христіанства. Въ созданіяхъ Леонардо совер-

шенно отсутствуетъ церковное настроеніе. Уже не о храмѣ думаешь, гдѣ восходитъ трепетный ѳиміамъ. Взамѣнъ ѳиміама, казалось бы, явился odeur de femme. Въ этихъ женщинахъ проснулась чувственность, и онѣ уже не живутъ отреченіемъ. Вокругъ ихъ губъ какъ бы дрожитъ сдержанный любовный трепетъ. Въ глазахъ блеститъ то влажное мерцаніе, которое греки придавали своей богинѣ любви. Въ то время какъ Боттичелли писалъ свою Венеру невинной, какъ Дѣва Марія, подъ кистью Леонардо Дѣва Марія превращается въ богиню любви.

И тѣло тоже заявляетъ о своихъ правахъ передъ душой. Тѣ старшіе художники думали вмѣстѣ съ Миллэ: разъ пишешь мать, вся красота ея должна заключаться во взглядѣ, которымъ она смотритъ на своего ребенка. Но въ пониманіи Леонардо земное очарованіе не могло найти себѣ выраженіе въ одной только головѣ, потому что плѣнительность связана съ тѣломъ. Поэтому воздушныя ткани нѣжно обвиваются вокругъ еще молодыхъ формъ. Въ своемъ исканіи чувственной красоты Леонардо смѣшиваетъ чары обоихъ половъ.

И въ выборѣ сюжетовъ онъ также составляетъ противоположность художникамъ временъ Савонаролы. Распятіе Христа, Положеніе во гробъ, Плачъ надъ тѣломъ Господнимъ, вотъ что тогда писалось. И до того мрачно-патетично, какъ будто слышались громовыя слова пророковъ. Но эти волны религіознаго движенія разбивались о Леонардо да Винчи, о того закованнаго въ сталь юношу, который такъ спокойно выступаетъ въ изображеніи Товія на картинѣ Верроккіо. У него нѣтъ ничего печальнаго. Даже его Тайная Вечеря не изображеніе печальнаго часа разставанья, а мастерски обставленная великая психологическая драма. Для своей картины, находящейся теперь въ Берлинѣ, онъ выбираетъ не моментъ Распятія или Положенія во гробъ, а Воскресеніе. Христосъ изображенъ не страждущимъ, а торжествующимъ надъ жизнью

и смертью. Не друзья оплакиваютъ мученика, а два святыхъ въ мечтательной восторженности взираютъ на лучезарнаго Сына Господня. Онъ идетъ еще дальше. Онъ не знаетъ старости, упадка, какъ не знаетъ страданія. Онъ избѣгаетъ касаться темъ, вынуждающихъ его представлять Марію пожилой матроной, какъ это дѣлали Беллини и Боттичелли въ своихъ Піета. Чтобы избѣжать складокъ и морщинъ, онъ даже св. Анну пишетъ въ расцвѣтѣ юности и красоты, также какъ и дочь ея Марію.

Литературныя произведенія того времени показываютъ, насколько творчество Леонардо пришлось по душѣ тогдашняго времени. Трактаты о перспективѣ и анатоміи для XV вѣка имѣютъ то же значеніе, что для XVI писанія о женской красотѣ: Libro delle belle donne венеціанца Луиджини и Discorso della bellezza флорентійца Фиренцуолы. И съ этихъ поръ въ искусствѣ водворяется ровный чувственно-эротическій, олимпійски-веселый духъ. Весь міръ чувствованій того времени сосредоточивается въ леонардовской улыбкѣ. При Несеніи креста выраженіе страданія смягчается и жесткая суровость сюжета лишается своей реалистической правдивости благодаря мягкой граціи. Въ мученикахъ изображаются уже не ихъ мученія, не физическія страданія, а восторженное предчувствіе райскаго блаженства. Больше не любятъ останавливаться на печальныхъ вещахъ, сторонятся всего болѣзненнаго. Страсти Христовы, голова въ крови и въ ранахъ, бывшія для нѣмецкихъ мастеровъ краеугольнымъ камнемъ ихъ творчества, для итальянцевъ болѣе не существуютъ. Этому жизнерадостному времени претило видѣть Бога страдающимъ, умирающимъ, приносящимъ себя въ жертву. И Дѣва Марія тоже перестаетъ быть блѣдной дѣвой, или горюющей матроной, а представляется элегантной современной дамой, сохраняющей и въ поздніе годы очарованіе молодой вдовы. Даже святые, служащіе ей почетной стражей, не походятъ на пустынниковъ-аскетовъ, на прежнихъ старцевъ съ суровыми обвѣ-

тренными лицами. Это веселые святые, для которыхъ небо есть придворная сфера любви и ухаживаній, галантные молодые кавалеры, которые нѣжно склоняются передъ дамой, окруженной поклонниками. Да, въ этихъ фигурахъ появляется даже оттѣнокъ женственной гермафродитической красоты. Іоаннъ Креститель превращается, изъ старца во власяницѣ, въ обнаженнаго юношу съ курчавой головой и восторженнымъ взглядомъ. Кающаяся Магдалина становится красивой грѣшницей. Голгоѳа обращается въ христіанскій Олимпъ, гдѣ нѣтъ борьбы, нѣтъ трагизма скорби, а есть одно невозмутимое блаженство.

Отсюда до настоящаго Олимпа было недалеко. Такимъ образомъ античные сюжеты, которые проклялъ и изгналъ Савонарола, заполонили теперь искусство, послѣ того какъ Леонардо своею Ледой проложилъ имъ путь. Блѣдный голгофскій мученикъ, пригвожденный къ кресту на картинѣ Лоонардо, находящейся въ Берлинѣ, отлетѣлъ на небо, и веселые толпы греческихъ боговъ завладѣваютъ землей. Гротъ Венеры, который покаявшійся Боттичелли покинулъ, дѣлается для художниковъ святымъ мѣстомъ, куда они ходятъ на поклоненіе. Ничего въ то время не знаютъ о страшныхъ силахъ подземнаго царства, ничего не знаютъ о схваткахъ героевъ: о Язонѣ и Персеѣ, о Тезеѣ и Мелеагрѣ; ничего о герояхъ римской исторіи. Овидій—единственная настольная книга. Уже фигуры изъ міра религіознаго, насколько это было возможно, были освобождаемы отъ одеждъ, фигуры же миѳологическія были желанны именно потому, что эллинскій міръ былъ такимъ полураздѣтымъ, сильно декольтированнымъ. Въ яркой противоположности съ монастырскимъ искусствомъ прошлыхъ временъ теперь торжествуютъ побѣду нагія тѣла съ ихъ мягкой гармоніей линій. Художники пишутъ почти исключительно пышныя любовныя приключенія античныхъ боговъ, превращающихся, чтобы обольстить красивыхъ смертныхъ, и пользуются всѣмъ бо-

гатымъ матеріаломъ античности, только для того, чтобы нашептывать слова чувственнаго обаянія, созвучія чарующихъ напѣвовъ. За причудливымъ паѳосомъ, стилемъ савонароловскаго времени, слѣдуетъ какъ бы рококо чинквеченто.

2. Послѣдователи Леонардо.

Исторія отнеслась очень несправедливо ко всѣмъ художникамъ, группировавшимся вокругъ Леонардо въ Миланѣ. Ихъ разсматриваютъ какъ планеты, не имѣющія собственнаго совѣта, а заимствующія его у солнца Леонардо,—какъ подражателей, размѣнявшихъ на мелкую монету богатство скопленное учителемъ. Разумѣется, Леонардо составляетъ величественный фонъ всей художественной жизни Милана: представляешь себѣ альпійскій ландшафтъ, высочайшую вершину котораго образуетъ властная голова рѣчнаго бога, маэстро изъ Винчи. У ногъ исполина толпятся другіе. Люди конечно, не великаны. Но каждый изъ нихъ представляетъ собой личность, каждый вноситъ въ область прекраснаго хоть одну черту, но свою. Совершенно невѣрно, что всѣ они только подражали женскому идеалу Леонардо. У каждаго идеалъ свой, отличающійся тонкими оттѣнками отъ идеала маэстро. Та же мелодія, но въ другомъ тонѣ.

Амбруоджіо де Предисъ является въ портретѣ Императора Максимиліана еще совсѣмъ кватрочентистомъ. На картинѣ, что находится въ Амброзіанѣ, въ которой прежде хотѣли видѣть портретъ Бьянки Сфорца, впервые возникаетъ леонардовскій женскій типъ. Насколько онъ проникся духомъ Леонардо, доказываетъ копія его съ „Мадонны въ гротѣ“, которая находится въ Лондонской Національной галлереѣ, и его „Мадонна Литта“ въ Петербургскомъ Эрмитажѣ, которая прежде тоже считалась картиной Леонардо. Знатная

дама доставляетъ себѣ удовольствіе—какъ во времена Руссо—кормить своего ребенка грудью. Этотъ старый мотивъ при изображеніи мадоннъ получаетъ теперь пикантный оттѣнокъ чувственности.

Андреа Соларіо происходитъ изъ древняго рода художниковъ, онъ долженъ былъ еще въ молодыхъ годахъ оставить Миланъ, такъ что свои первыя впечатлѣнія онъ получилъ въ Венеціи. Его юношескія произведенія—портреты и поясныя изображенія мадоннъ имѣютъ видъ работъ ученика Беллини. Затѣмъ, когда онъ вернулся въ Миланъ, кажется какъ будто на него оказывалъ вліяніе Боргоньоне. Его „Отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ“ въ музеѣ Польди Пеццоли, съ мадонной такъ странно похожей на царицу Луизу, напоминаетъ стиль empire этого мастера. Въ мадоннѣ же, которая находится въ Луврѣ, онъ сдѣлался ученикомъ Леонардо, раздушеннымъ и утонченнымъ. Другая его картина въ Луврѣ, изящная голова Іоанна на серебряномъ, блюдѣ показываетъ, какъ искусство, освободившись отъ церкви, служитъ теперь личнымъ исповѣданіямъ. Леонардо, въ портретѣ, находившемся въ Лихтенштейновской галлереѣ, создалъ типъ демонической женщины. Соларіо, развившій эту тему, воспѣваетъ любовь, какъ демоническую силу, убивающую. Въ изящной головѣ, съ тонкими чертами лица, художникъ далъ очевидно свой портретъ, а всю картину посятилъ дамѣ, съигравшей въ его жизни роль Саломеи.

Два другіе ученика Леонардо, Франческо Мельци и Антоніо Больтраффіо, уже какъ люди притязаютъ на особенное мѣсто. Личность Леонардо имѣла такую магическую силу для окружающихъ, что юные аристократы, которымъ это „вовсе не нужно было“, отдавались живописи. Судьба подобныхъ диллетантовъ бываетъ странная. Часто эти любители создавали тончайшія вещи, можетъ быть потому, что они были свободнѣе, имѣли больше досуга отдаваться своимъ склонностямъ, чѣмъ художники по призванію, которые

спѣшили отбыть заказы, или можетъ быть потому, что они принадлежали по своему происхожденію къ болѣе знатному міру.

Женскій типъ у Больтраффіо, хотя и исходитъ отъ Леонардо, составляетъ новую ступень въ живописаніи женскаго лица. Во всѣхъ прежнихъ картинахъ Марія была дѣвственницей: сначала дѣвушкой отрекающейся, потомъ дѣвушкой, въ которой вспыхнула любовь. Мадонна Больтраффіо, которая находится въ Лондонской Національной галлереѣ—эта женщина сильнаго могучаго сложенія съ серьезными печально сверкающими глазами, съ черными почти синеватаго оттѣнка волосами, обрамляющими ея суровое коричневое лицо—болѣе похожа на типъ Уотса и Фейербаха, чѣмъ на типъ Леонардо. Ребенокъ рождается изъ лона матери и возвращается въ лоно земли—можетъ быть такова была мысль картины Уотса, которая носилась передъ нимъ, когда ему представилась идея его ангела смерти. Больтраффіо отличается отъ другихъ художниковъ мужественнымъ складомъ, чертой торжественнаго величія. Фигура св. Варвары среди скалистаго ландшафта строга и благородна. Строга и сурова Belle Ferronière въ Луврѣ и въ галлереѣ Чарторыжскихъ—модель, которой онъ потомъ воспользовался для изображенія „Мадонны дома Казіо". И быть можетъ благодаря именно этому строгому монументальному характеру „Воскресеніе" Берлинской галлереи можно приписать не Леонардо, а Больтраффіо.

Франческо Мельци, молодой другъ Леонардо, сопровождавшій его во Францію и сидѣвшій у его смертнаго одра, извѣстенъ своей единственной картиной „Вертумнъ", въ Берлинской галлереѣ. Но какимъ величіемъ вѣетъ отъ этого чуднаго созданія! Уже самъ выборъ сюжета оригиналенъ. Ни одинъ художникъ доселѣ—кромѣ Леонардо въ одномъ наброскѣ—не писалъ мало-извѣстную, но столь нѣжную сцену метаморфозъ, въ которой Вертумнъ, лучезарный

богъ временъ года, превращается въ бѣдную старуху, чтобы возбудить сначала состраданіе, а потомъ любовь цѣломудренной Помоны. Съ какимъ изысканно-изящнымъ вкусомъ расположены складки прозрачной одежды Помоны, до чего очаровательно нѣжна ея головка, въ стилѣ рококо и улыбка, играющая на ея губахъ. Съ какимъ истинно гурманскимъ пониманіемъ выбралъ онъ всѣ эти цвѣты и создалъ изъ нихъ благоухающую nature morte. Правда, та же головка въ стилѣ рококо, то же любованіе цвѣтами, тѣ же соблазнительныя нѣжныя женскія чары, тотъ-же истинный эллинизмъ повторяются и на картинѣ въ Петербургскомъ Эрмитажѣ. Если эта Коломбина обязана своимъ происхожденіемъ, какъ предполагаютъ изслѣдователи, Джіампетрино, тогда ему долженъ былъ бы принадлежать и Берлинскій „Вертумнъ". Впрочемъ главнымъ образомъ извѣстны мадонны Джіампетрино, написанныя нѣсколько стеклянно съ интимными ландшафтами почти въ Нидерландскомъ вкусѣ.

Бернардино Луини наиболѣе крупный мастеръ въ этой школѣ. То множество фресокъ съ массою фигуръ на нихъ, которыя онъ писалъ для маленькихъ мѣстечекъ верхней Италіи, могутъ дискредитировать его привлекательный талантъ. Въ нихъ онъ является отсталымъ ремесленникомъ-кватрочентистомъ. Ему недостаетъ твердой структуры, изящной простоты. Красивыя частности, какъ фигура Магдалины въ картинѣ Распятія, теряются въ массѣ другихъ безразличныхъ фигуръ. Но въ юности своей онъ былъ очень тонкимъ мастеромъ, настоящимъ сыномъ того Милана, который въ любовныхъ безумствахъ искалъ утѣшенія отъ всѣхъ ужасовъ войны. Онъ написалъ себя однажды Себастіаномъ, мечтательно выглядывающимъ изъ картины, какъ бы затѣмъ, чтобы плѣнить красавицъ, и эта черта желанія нравиться женщинамъ у него проходитъ во всѣхъ твореніяхъ. Картина его въ Палаццо Реале въ Миланѣ, на которой онъ изображаетъ купающихся нимфъ, нѣчто неслыханное въ искус-

ствѣ чинквеченто: молодыя дѣвушки, въ позахъ напоминающихъ Фрагонара; ландшафтъ такъ смѣло обрѣзанъ, какъ это дѣлаютъ современные импрессіонисты. Но лучше всего ему впослѣдствіи удается изображать на фрескахъ, когда это надо, мягкихъ мечтательныхъ людей, какъ напримѣръ въ Спозалиціо. Всего одухотвореннѣе, почти въ созвучіи съ Перуджино, его маленькія картины, которыя онъ писалъ для мирныхъ сельскихъ церквей. Въ то время какъ утрачивалось религіозное настроеніе, онъ влагалъ въ библейскіе сюжеты такую искренность и задушевность, которая дѣйствуетъ, какъ отзвукъ кватроченто. Онъ не захватываетъ, не пугаетъ, онъ кротокъ и трогателенъ; особенно тамъ онъ въ своей сферѣ, гдѣ надо передать спокойно-идиллическія сцены, тихія радости или веселую улыбку. Его мученицы миловидны и граціозны. Съ выраженіемъ кроткой мечтательности дѣва Марія созерцаетъ своего младенца. Забываешь совершенно, что нѣкоторыя его созданья, какъ поясная фигура на его картинѣ „Тщеславіе и скромность", являются только рѣшеніемъ ученической задачи, предложенной Леонардо, забываешь, что въ полукруглой фрескѣ, въ Лугано, младенецъ Христосъ буквально списанъ съ Анны Леонардо, а маленькій Іоаннъ съ „Дѣвы въ скалахъ". Передъ картинами Луини никогда не погрузишься въ мысли, онѣ не вводятъ васъ въ таинственную мастерскую, гдѣ бьются кипучія мысли генія. Но въ виду того, что Леонардо такъ мало писалъ, творчество Луини любятъ, какъ продолженное отраженіе Леонардовской души.

Въ картинахъ Чезаре да Сесто къ миланской крови примѣшиваются посторонніе элементы. Какъ онъ перенесъ въ Римъ идеалы Леонардо, такъ точно онъ усвоилъ себѣ нѣчто изъ римскаго стиля. Вмѣсто миланской мягкости, у него появляется стремленіе къ величественному, пристрастіе къ противоположеніямъ. Онъ созерцаетъ вѣчный городъ глазами романтика и любитъ помѣщать на заднихъ фонахъ своихъ картинъ античныя руины, обвитыя вьющимися рас-

теніями. Самымъ яркимъ примѣромъ его сантиментальнаго отношенія къ руинамъ является его неаполитанское „Поклоненіе волхвовъ“ съ манерно-вытянутыми въ длину фигурами. Такъ какъ средняя группа въ этой картинѣ повторяется почти безъ измѣненія въ изображеніи мадонны, что въ Эрмитажѣ, то и ее стали вновь приписывать Чезаре да Сесто, хотя прежде она значилась подъ именемъ Леонардо. Остается только вопросомъ, его ли работы картина въ сводѣ церкви св. Онуфрія, тоже слывшая прежде юношескимъ произведеніемъ Леонардо. Въ „Крещеніи Христа“, въ галлереѣ Боргезе, онъ является наполовину римскимъ, наполовину венеціанскимъ художникомъ, какъ бы двойникомъ Себастіана дель Піомбо, въ то время какъ его франкфуртская Катерина переноситъ идеалъ миланской женской красоты въ царство мистическаго, болѣзненнаго, въ область стиля Габріэля Макса.

Мадонны Гауденціо Феррари, какъ и портреты Бернардино де Конти могутъ тоже служить подтвержденіемъ того, что въ школѣ Леонардо заложено было начало современнаго живописанія женскихъ лицъ. Это были первые художники, которые, когда Леонардо открылъ имъ путь, ощутили чувственныя чары женщины. Вспышку въ глазахъ, улыбку губъ, лѣнивую грацію движеній, благоуханіе волосъ они пишутъ съ знаніемъ людей, придававшихъ большое значеніе граціи, и никакого значенія силѣ. Эта утонченность, нѣжность англійскихъ леди, извѣстный англосаксонскій ароматъ ихъ созданій, и дѣлаютъ ихъ столь симпатичными нашему времени.

Содома, мастеръ изъ Сіены, самый утонченный изъ нихъ. Онъ тоже, какъ Луини, создалъ цѣлый рядъ незначительныхъ вещей. Обладая бойкимъ талантомъ живописца, онъ исполнялъ изящно каждый заказъ, являясь подобно Протею, подъ самыми различными масками. Но гдѣ участвовала его душа, а гдѣ одна рука, это хорошо чув-

ствуется. Распятія его очень холодны. Когда онъ пытается быть сильнымъ, онъ дѣлается напыщеннымъ. Въ изображеніи монаховъ въ Монте Оливето онъ довольно удачно поддѣлывалъ Синьорелли и Сурбарана. Но съ искреннимъ увлеченіемъ написана имъ только та картина, на которой куртизанки соблазняютъ св. Бенедикта.

Удовольствіе, съ которымъ онъ задѣваетъ буржуа, отличительная черта его характера. Онъ запрещаетъ монахамъ въ Монте Оливето входить къ себѣ, когда онъ работаетъ. Когда же онъ разрѣшаетъ имъ войти, то первый взглядъ этихъ благочестивыхъ господъ падаетъ на группу куртизанокъ, которыхъ онъ по приказанію пріора долженъ былъ одѣть въ платье. На картинѣ Распятія въ Сіенской академіи онъ изображаетъ себя ландскнехтомъ, въ вызывающей позѣ, съ широко разставленными ногами. На запросъ податной коммиссіи сообщить ей размѣры его имущества, онъ отвѣчаетъ перечнемъ всѣхъ заморскихъ животныхъ, которыхъ онъ держитъ у себя.

Только когда вопросъ касается женщинъ, къ нему надо отнестись серьезно: плѣнительный художникъ, нервный, чувствительный, онъ неподражаемъ въ томъ, какъ у него Леонардовская улыбка превращается въ безумную восторженную упоенность. Точно такъ же какъ онъ является смѣлымъ, почти парижаниномъ, въ той группѣ куртизанокъ въ Монте Оливето,—въ знаменитомъ портретѣ Фарнезины онъ погурмански изображаетъ новобрачную стыдливость Роксаны и поясняетъ ее, какъ бы въ нѣкоей Ars amandi, эротами. Леда изъ галлереи Боргезе копія. Но и работа копіиста даетъ понятіе о нѣжномъ ароматѣ рококо, которымъ полонъ оригиналъ. Онъ также воспроизводитъ тончайшимъ образомъ обморочныя состоянія, моменты размягченія и усталости, а чувство женской стыдливости, краску, покрывающую женское лицо, только и могъ передавать художникъ, такъ отдавшійся культу женщины, какъ Содома въ его удивительной фигурѣ Евы.



Содома. Св. Бенедиктъ и куртизанки.

Но еще больше онъ былъ занятъ чертой гермафродитизма, которая просвѣчиваетъ и во многихъ юношескихъ рисункахъ Леонардо. Умираетъ ли Себастіанъ, онъ улыбается въ такой сладострастной нѣгѣ, какъ будто по ту сторону онъ сдѣлается тѣмъ же, чѣмъ похищеный Ганимедъ былъ для олимпійцевъ. Содома весь высказался въ фигурѣ Исаака въ „Жертвоприношеніи Авраама". Мальчикъ этотъ, съ головой отрока, съ закругленными бедрами, со скрещенными на груди полными пухлыми руками—Антиной христіанства, идеалъ красоты, проявляющійся только во времена высшей культуры и безнравственности. Лебедь на картинѣ Леды и сатирическіе стихи, которые посылались сіенскими гражданами къ вѣтренному мастеру, являются только логическимъ добавленіемъ. Странная судьба этого утонченнаго чувствительнаго сноба, начавшаго свою жизнь грансеньеромъ шумно и блестяще, пускавшаго лошадей на бѣгахъ, разгуливавшаго въ шелку и бархатѣ, въ сопровожденіи красивыхъ рабовъ, и кончившаго—не въ тюрьмѣ, но въ больницѣ.

---

3. Джіорджіоне.

Даже Венеція, византійская Венеція, сдѣлалась языческимъ городомъ. Альдъ Мануцій, изящный ученый, основавшій здѣсь свою officina, положилъ начало гуманитарному движенію. Участники знаменитой Academia graeca, гдѣ онъ собралъ служащихъ въ его учрежденіи, чувствовали себя, какъ въ Платоновской академіи. Въ собраніяхъ говорили по-гречески, и накладывали штрафъ на того, кто употребитъ хотя одно итальянское слово, а пени употреблялись на устройство банкетовъ, которые напоминаютъ Soupers à la grecque XVIII вѣка. Hypnerotomachia Poliphili, этотъ мечтательный романъ съ тонкими изящными гравюрами по дереву, первый

памятникъ того времени, когда надъ восточной Венеціей повѣяло свѣтлымъ, исполненнымъ красоты и радости, дыханіемъ Эллады.

И живопись тоже, доселѣ столь строго церковная, обращается въ восторженный гимнъ земной красотѣ и эллинской жизнерадостности. Правда, что еще продолжаютъ, какъ во времена Беллини, писать мадоннъ и святыхъ. Но духъ картинъ уже не тотъ. Не христіанское отреченіе отъ міра, а языческая чувственность блеститъ въ глазахъ изображаемыхъ лицъ. Тѣло, доселѣ находившееся въ загонѣ, освобождается. Наростающія формы разрываютъ нѣжную оболочку души. Наряду съ Дѣвой Маріей почитаютъ Венеру. Греческій міръ боговъ, ликуя, совершаетъ свое вступленіе.

Сначала, конечно, этотъ переворотъ мало замѣтенъ; потому что созданіе, стоящее на порогѣ венеціанскаго чинквеченто, это—мадонна изъ Кастельфранко, а мадонна эта такъ нѣжна,—потерявшись въ мечтаніяхъ, такъ далеко ушла отъ міра, что съ внѣшней стороны ее едва можно отдѣлить отъ беллиніевскихъ „Собесѣдованій Святыхъ". Совершенно такимъ же звукомъ, который былъ послѣднимъ, когда кончалось старое столѣтіе, началось новое. Два человѣка стоятъ на стражѣ передъ престоломъ Дѣвы Маріи: молодой рыцарь и монахъ. Въ воздухѣ ни малѣйшаго вѣтерка. Все дышетъ глубокимъ покоемъ, въ который, мечтательно, погружены и святые. Но все-же неуловимый оттѣнокъ указываетъ на пробуждающуюся новую душевную жизнь. Какъ ни похожа овальная головка съ меланхолическими глазами и гладко причесанными темными волосами на мадоннъ Беллини—чувства этой женщины уже другія. Ни боль, ни предчувствіе бѣды не заволакиваютъ ея взгляда. Она мечтаетъ, тихо глядя передъ собою, печально и нѣжно, какъ будто думаетъ о далекомъ возлюбленномъ. Какъ ни невинна ея фигура, всетаки отъ нея вѣетъ легкой чувственностью. Понимаешь, что для этого



Джiорджiоне. Концертъ.

художника Дѣва Марія была не только мадонной, но что онъ цѣловалъ эти губы, что онъ тосковалъ по этой женщинѣ, когда она была далеко. „Цецилія, приди, спѣши, твой Джіорджіо ждетъ!" Принадлежали ли эти стихи, начерченные на обратной сторонѣ доски, самому художнику, ожидавшему свою возлюбленную въ то время, когда онъ работалъ, или они были написаны позднѣе кѣмъ-либо другимъ—безразлично. И другой, значитъ, ощущалъ этотъ нѣжный чувственный ароматъ, исходящій отъ картины.

Джіорджіоне по всему складу своего существа былъ призванъ проложить путь къ этому новому искусству. Онъ былъ родомъ изъ мѣста, гдѣ въ церкви напрестольный образъ его кисти до нынѣшняго времени хранится, какъ драгоцѣннѣйшее украшеніе,—изъ Кастельфранко въ Маркѣ Тревизанской, къ которой поэты такъ любили прибавлять эпитетъ „amorosa". Природа тамъ полна лирической мягкости. Воздухъ, которымъ тамъ дышешь, чувственно зноенъ. Все сливается тамъ въ великую тихо-задумчивую однозвучность, таинственно-печальнаго характера. Люди, выросшіе въ такой мѣстности, впечатлительнѣе тѣхъ, которые живутъ среди горъ и между жесткихъ скалъ. Благоуханіе и звуки этой, до странности мягкой, природы заставляютъ особенно вибрировать нервы. Легенда разсказываетъ, что Джіорджіоне былъ незаконнымъ отпрыскомъ randomстародворянской семьи Барбарелла. И дѣйствительно, есть что-то благородное въ осложненной утонченности его нервной системы, что-то присущее шекспировскимъ батардамъ—въ буйной манерѣ, съ которой онъ прожигаетъ жизнь.

Очутившись въ Венеціи, онъ попалъ на подходящую для него почву. Вазари изображаетъ его жизнерадостнымъ свѣтскимъ человѣкомъ, который со страстью бросается въ водоворотъ впечатлѣній, переходя отъ одного любовнаго приключенія къ другому, и съ трепетомъ наслаждается роскошною чувственной жизнью. Онъ рисуетъ его галантнымъ кавале-

ромъ, который въ вечерніе часы, съ лютней въ рукахъ, бродитъ по улицамъ и распѣваетъ красавицамъ восторженныя пѣсни любви. Потомъ въ его жизнь вторгается Цецилія, мадонна изъ Кастельфранко. Она становится его музой, вдохновляющей его къ нѣжнѣйшимъ созданіямъ, —и ея невѣрность губитъ его.

Когда онъ 33 лѣтъ погибъ, число его созданій было не велико, еще меньше число произведеній, дошедшихъ до насъ. Въ двухъ раннихъ маленькихъ картинахъ въ Уффиціяхъ, на которыхъ изображены Судъ Соломона и Дѣтство Моисея, онъ является еще ученикомъ Беллини. Фигурки нарисованы въ духѣ примитивовъ. Но уже видно, что этотъ художникъ будетъ великимъ пейзажистомъ. Стройныя вершины деревьевъ выдѣляются на мягкомъ небѣ, не въ рѣзкихъ очертаніяхъ, а воздушно и нѣжно. Такія картины какъ „Аллегорія“ Беллини, эта женская фигура въ лодкѣ, тихо скользящая по водамъ, очевидно произвели на мечтателя глубочайшее впечатлѣніе.

Но скоро у художника, за поклоненіемъ Беллини, послѣдовало поклоненіе другому мастеру. Когда онъ по порученію Туціо Костанцо, кондотьера изъ Кастельфранко, работалъ надъ своимъ главнымъ произведеніемъ, онъ познакомился съ тѣмъ художникомъ, чья слава тогда распространялась по всей Италіи. Леонардо находился во Венеціи отъ 1503 до 1504 года. Если онъ не писалъ красками тогда, онъ все же рисовалъ. Джіорджіоне навѣрное видѣлъ женскія головы работы Леонардо. Потому что чувство, которое блеститъ въ глазахъ Дѣвы Маріи, эта любовь, не смиренная, не полная отреченій, а трепетно страстная—это уже не душа Беллини, а душа Леонардо да Винчи. Если въ Беллини онъ нашелъ для себя идеалъ пейзажиста, то Леонардо открылъ ему путь въ радостный земной міръ чувственныхъ наслажденій.

Нѣкоторыя „идиллическія картины“ служатъ переходомъ отъ христіанскихъ созданій къ языческимъ. Въ то время

царило настроеніе, напоминающее времена Ватто. Какъ въ XVIII вѣкѣ стремились изъ міра героическаго и пышнаго въ міръ аркадійскій, элизійскій, такъ точно и въ чинквеченто жаждали, послѣ всѣхъ этихъ экстазовъ Савонаролы, вернуться къ временамъ сатурновскимъ, когда не существовало еще христіанства, монаховъ и хораловъ, когда на мѣстѣ соборовъ раскидывалась величественная сѣнь лѣсовъ, когда не ждали небеснаго блаженства, а наслаждались имъ на землѣ. Изъ всѣхъ произведеній античной литературы наибольшимъ успѣхомъ пользовались пасторали—Теокритъ, Каллимахъ, Лонгосъ и Ноннось. Какъ прежде была любима пастушеская драма полиціановскаго Орфея, такъ теперь наиболѣе всего читалась „Аркадія" Санназаро, которую издалъ Альдъ Мануцій. Буколическая счастливая жизнь пастуховъ первобытнаго времени стала идеаломъ современныхъ умовъ. Невольно припоминаешь „Сельскій концертъ" въ Луврѣ.

Эта картина еще разъ убѣждаетъ въ значеніи Джіорджіоне, какъ пейзажиста. Человѣкъ настроенія, настолько зависящій отъ настроеній, что не могъ жить безъ своей Цециліи и умеръ отъ ея измѣны, сталъ создателемъ картинъ настроеній. Все у него—настроеніе: такъ, прежде всего, онъ угадываетъ сокровенный языкъ природы—освѣщеніе. Какъ и Ватто, онъ никогда не копируетъ природу. Она, казалось бы, существуетъ у него только для того, чтобы въ ней могли жить счастливые люди. Даже деревья у него трепещутъ отъ нѣжности и страсти. Всѣ предметы окутаны мягкой сладострастно-мечтательной атмосферой. И существа, которыя онъ помѣщаетъ въ эти ландшафты, также проникнуты этимъ страстнымъ меланхолически-мягкимъ настроеніемъ. Онъ пишетъ пастуховъ, которые, какъ въ золотомъ вѣкѣ, мечтательно задумавшись, сидятъ около своихъ стадъ. Онъ любитъ рыцарей, такъ какъ они являются для него представителями отжитого времени: онъ изображаетъ ихъ не дикими завоевателями, которые странствуютъ въ боевыхъ по-

ходахъ, а тихими мечтателями, которые сами чувствуютъ себя „послѣдними рыцарями“, юношами съ нѣжными женскими формами, жизнь которыхъ протекаетъ въ мирномъ служеніи дамамъ. Онъ изображаетъ античныя руины, потому что и они тоже вызываютъ элегическія воспоминанія о тѣхъ далекихъ временахъ, когда ни одинъ монахъ еще не проповѣдывалъ объ отреченіи, когда культъ чувствъ былъ религіей.

Что онъ хотѣлъ сказать своей знаменитой картиной „Семейство“, такъ никто и не отгадалъ. Вы видите два существа; казалось бы, они близки другъ другу и всетаки они стоятъ рядомъ какъ чужіе. Цецилія, мадонна изъ Кастельфранко, стала молодой женщиной съ груднымъ ребенкомъ на рукахъ. Она уже ничѣмъ не походитъ на прежнюю кроткую Дѣву Марію, ничего у нея не осталось отъ воздушнаго цѣломудрія кватроченто.

Такъ эта картина подготовляетъ къ послѣдней, которою Джіорджіоне закончилъ свое творчество. Что въ кастельфранковской мадоннѣ было желаніемъ, здѣсь исполнилось: Цецилія покоится на ложѣ, обнаженная въ своей красотѣ. Изъ маленькой фигурки „Семейства“ она выросла въ настоящую женщину: мадонна Кастельфранко стала Афродитой. Между тѣмъ какъ въ изображеніяхъ Венеръ у Боттичелли есть средневѣковый монашескій аскетизмъ, теперь le cri de la chair, ликуя, поднимается къ небу. Мягкіе закругляющіеся члены устало потягиваются. Только Джіорджіоне, чувственный человѣкъ, писавшій не картину, а пережитое, могъ открыть врата въ этотъ новый вѣкъ.

Картина его не была кончена, когда онъ умеръ, и то, что Тиціанъ кончилъ ее, пририсовавъ на заднемъ фонѣ ландшафтъ, является какъ бы символическимъ. И во второй картинѣ, которая, тоже неоконченной, висѣла въ его мастерской, можно видѣть какъ бы аллегорію на собственное творчество Джіорджіоне. Представлены три философа, изъ которыхъ только одинъ младшій обратился къ восходящему солнцу, въ то

время какъ два другіе, старшіе, стоятъ еще равнодушно въ сторонѣ. Такъ Джіорджіоне, *молодой* Джіорджіоне раньше всѣхъ увидѣлъ утреннюю зарю новаго времени. Но лишь болѣе старшіе, слѣдуя его призыву, продолжали жизненную работу безвременно умершаго.

4. Корреджіо.

У Корреджіо, этого пармскаго Леонардо, выступаетъ совсѣмъ иной эротическій оттѣнокъ. У всѣхъ другихъ художниковъ этого времени чувственность проявляется во внѣшнемъ. Для Джіорджіоне его Цецилія была все. Какого рода чувственностью обладалъ Антоніо Бацци, указываетъ его прозвище Сóдома. Про Корреджіо мы ничего подобнаго не знаемъ. Вазари описываетъ его мальчикомъ „робкимъ, мечтательнымъ, склоннымъ къ меланхоліи". Хотя онъ и посѣщалъ художниковъ въ разныхъ городахъ, онъ не сближается ни съ однимъ изъ нихъ, онъ ходитъ вокругъ нихъ, какъ пугливая кошка, такъ что никто его присутствія не замѣчаетъ. Его пребываніе въ распутной Пармѣ обходится безъ какого либо скандала. Онъ не написалъ ни одного портрета. Онъ не любилъ смотрѣть людямъ въ глаза, лучше всего чувствовалъ себя въ одиночествѣ, и только мечталъ о томъ, что̀ другіе люди переживаютъ. Этимъ и отличаются его картины отъ картинъ Джіорджіоне. Венера этого венеціанца утомлена, она отдыхаетъ послѣ бурныхъ объятій. У Корреджіо постоянный нервный трепетъ. Его существа—такія видѣнія, какъ тѣ, что, таинственно улыбаясь, являются людямъ во снѣ: сказочныя представленія одинокаго человѣка, переполненнаго нѣжными чувствами, но никогда не находящаго имъ выраженія во-внѣ. Этому соотвѣтствуютъ и его краски. Въ то время какъ Джіорджіоне помѣщаетъ свои

фигуры въ реальную обстановку, фигуры Корреджіо живутъ внѣ дѣйствительности, въ странѣ сновъ, окутанныя сумеречнымъ свѣтомъ, отодвигающимъ ихъ въ далекую даль. Сила, отъ соприкосновенія съ которой они содрогаются, не живое тѣло, а облако.

Отецъ Корреджіо мелочной торговецъ. Мальчикъ проводитъ долгіе дни и часы въ маленькой лавчонкѣ, гдѣ запахъ пряностей дѣйствуетъ возбуждающимъ образомъ на нервы. За прилавкомъ онъ читаетъ Библію. Не книгу Моисея и Страстей Господнихъ, а Пѣснь пѣсней Соломона и нѣжный разсказъ о любви Магдалины къ Спасителю. Все Священное Писаніе превращается для него въ эротическую книгу. Онъ знакомится также съ любовными повѣстями античной легенды, потому что его родной городокъ, благодаря Вероникѣ Гамбарѣ, дѣлается средоточіемъ гуманизма. Вероникѣ нравился дикій мальчикъ. Поглаживая его локоны, нѣжно притянувъ его къ себѣ, она разсказываетъ ему приключенія изъ жизни боговъ, переводитъ ему отрывки изъ Овидія. Съ бьющимся сердцемъ слушаетъ онъ разсказы о любовныхъ похожденіяхъ Юпитера, о всѣхъ тѣхъ смертныхъ красавицахъ, которыхъ онъ обольщалъ, объ Іо и Данаѣ, объ Антіопѣ и Ледѣ; объ этихъ образахъ думаетъ онъ съ лихорадочнымъ возбужденіемъ, и они преслѣдуютъ его, какъ видѣнія во снѣ. Это то, что живетъ въ его воображеніи, что онъ хочетъ писать и что онъ писалъ.

Правда, что, прежде чѣмъ приблизиться къ цѣли, онъ долго бродилъ окольными путями, много долженъ былъ создать вещей противорѣчащихъ влеченію его темперамента.

Источники его творчества должны быть отыскиваемы въ Мантуѣ. Здѣсь, куда онъ прибылъ съ Вероникой, въ 1511 году, онъ, какъ художникъ, получилъ свои первыя впечатлѣнія. Мантенья, все еще царившій невидимо надъ Мантуей, сдѣлался первымъ его руководителемъ. Онъ долго мечталъ въ Кастелло ди Корте передъ созданіями великаго мастера—какъ меч-



Корреджіо. Антіопа.

Лувръ. Парижъ.

таетъ ребенокъ, сидя у подножія бронзовой статуи. Весь духъ желѣзнаго героя, все что создалъ *ученый* Мантенья, какъ *реалистъ*, для него было закрытымъ міромъ. Между всѣми картинами Мантеньи его притягивала одна, единственная, производящая свѣтлое впечатлѣніе. Ему понравились голые амурчики, играющіе на плафонѣ Камеры дельи Спози, потому что они были такъ шаловливы, граціозны и веселы. Въ Мантуѣ также онъ познакомился съ портретомъ Изабеллы д'Эсте и другими рисунками Леонардо. Послѣ того какъ онъ увидалъ *одно* произведеніе великаго чародѣя, его непреодолимо потянуло въ Миланъ. Интересно представить себѣ, какъ молодой Корреджіо живетъ въ Миланѣ, въ то же время, какъ туда пріѣзжаетъ его обожаемый идеалъ, и какъ онъ не осмѣливается высказывать ему свое поклоненіе и только смущенно и мечтательно сидитъ передъ созданіями мастера. Здѣсь онъ увидалъ то мягкое sfumato, которое такъ властно усиливаетъ чувственное трепетное настроеніе. Здѣсь онъ увидалъ воочію лица, что снились ему, когда онъ былъ еще мальчикомъ: женщины, которыя трепещутъ въ упоеніи, дѣти стыдливо краснѣющія, когда красивыя святыя женщины и полувзрослые влюбленные ангелы нѣжно взираютъ на нихъ.

По его раннимъ произведеніямъ можно прослѣдить, какъ вліяніе Мантеньи смѣнилось вліяніемъ Леонардо, и какъ въ концѣ концовъ вырабатывается самостоятельный Корреджіо. Собственно въ мадоннѣ св. Франца находится квинтэссенція того, что онъ воспринялъ извнѣ, а обрученіе св. Катерины показываетъ то, что онъ внесъ новаго. Женскій идеалъ Леонардо незамѣтно перешелъ въ миловидность, въ обычный типъ танагрскихъ фигурокъ. Болѣзненная нѣжность и утонченность отдаляютъ его отъ остальныхъ чинквечентистовъ, точно такъ же какъ она его сближаетъ съ художниками рококо. Въ рукахъ собственно, въ нервныхъ тонкихъ рукахъ, мягкое прикосновеніе которыхъ заставляетъ

трепетать, выразился весь Корреджіо. Всѣ тѣ бѣлыя, узкія, длинныя, стройныя руки принцессъ, которыя писалъ Пармеджіанино, и позднѣе многіе другіе, ведутъ свое начало отъ этой маленькой картины Корреджіо.

Послѣдующій годъ (1518) былъ поворотомъ его жизни, и картина, исполненная имъ по заказу рыцарской настоятельницы женскаго монастыря Санъ-Паоло въ Пармѣ, знаменательна не для него одного, но и для его времени. Прежде монахини заказывали художникамъ изображенія своихъ святыхъ и на эти образа молились. Донна Джіованна мыслитъ эллински. Своей покровительницей она выбираетъ Діану, которая въ качествѣ богини цѣломудрія все жь не могла воздержаться и снизошла къ Эндиміону; ея полумѣсяцъ красуется въ ея гербѣ. И Корреджіо не старается, подобно другимъ мастерамъ Возрожденія, измыслить какую-нибудь сложную замысловатую композицію, а довольствуется капризно-веселой салонной игрой. Въ его памяти оживаютъ амурчики Камеры дельи Спози и имѣющія видъ листвы архитектурныя украшенія мадонны делла Витторія, благодаря чему возникаютъ маленькія хрупкія существа, такъ весело и граціозно рѣзвящіяся въ виноградной зелени.

Затѣмъ рѣзкая перемѣна декорацій, и вы стоите передъ гигантскими картинами, которыми онъ украсилъ куполъ въ церкви Св. Іоанна Евангелиста и Пармскій соборъ. Что подвинуло его на это, Мелоццо-да-Форли, Микель-Анджело? Тихій Корреджіо сталъ утонченнымъ виртуозомъ; одежды шелестятъ, волосы развѣваются. Гигантскія тѣла извиваются, раскидываютъ руками, вывертываютъ головы. Ангелы падаютъ навзничь, летятъ внизъ головой, стремительно пересѣкая воздушное пространство. Словомъ, картина въ куполѣ собора содержитъ въ себѣ все небо такое, какъ оно жило въ фантазіи художниковъ, писавшихъ въ стилѣ baroque. Удивительно, съ какою легкостью онъ преодолѣваетъ всѣ трудности; удивительно, съ какою увѣренностью онъ вступаетъ на

путь, который отъ Возрожденія ведетъ къ патеру Поццо. И однако же, до чего скудна тема, скрывающаяся за блестящей инструментовкой! Все безсильно, формы безъ содержанія, головы мудрецовъ безъ мысли, величественныя осанки безъ смысла и цѣли. Только по частностямъ узнаешь прежняго Корреджіо. Прелестны ангелы, которые въ веселой рѣзвости носятся всюду. Даже евангельскіе символы въ Санъ-Джіованни превращаются во влюбленныя существа. Ангелъ Матѳея обнимаетъ орла Іоанна, левъ Марка заигрываетъ съ теленкомъ Луки.

Скàла Корреджіо была не велика и такъ какъ онъ послѣ успѣха своихъ фресокъ въ куполѣ сталъ думать, что онъ все можетъ, онъ сталъ писать цѣлый рядъ вещей, въ которыхъ показалъ только дурныя, непріятныя стороны своего дарованія.

Каждый разъ, когда онъ дерзалъ вступать въ область патетическаго, старался изобразить великіе моменты Страстей, его картины до того ложны, какъ развѣ только были церковные образа временъ Буше. Но у него, какъ и у художниковъ рококо, не было также и способности изображать спокойную мужественность. Его люди прекрасны, пока они молоды; безцвѣтны, когда старѣютъ. Такъ какъ они всю жизнь только и дѣлали, что улыбались, то и замѣтно до чего пусты ихъ головы. Очень часто чувствуешь, что его инстинктъ предохранялъ его. Очень краснорѣчиво для него, что въ „Положеніи во гробъ" онъ исключаетъ мужчинъ-друзей Христа и вводитъ однѣхъ женщинъ плакальщицъ; или, когда онъ, въ „Ecce Homo", вопреки обыкновенію, на мѣсто воиновъ помѣщаетъ Марію и Магдалину: само собою разумѣется, онъ изображаетъ не скорбящую мать, не кающуюся грѣщницу, а красивыхъ дамъ съ черно-обведенными глазами, которыя восторженно смотрятъ на изнѣженнаго молодого человѣка. Но еще чаще онъ портитъ свои произведенія, вводя туда, гдѣ мужчинъ вовсе не нужно, пу-

стоголовыхъ великановъ. Именно потому, что всѣ чувствованія его были женскія, онъ съ настойчивостью выставлялъ мужчинъ. И послѣдствія были тѣ же, что у нѣжнаго элегическаго Ванъ-Дейка, когда онъ въ первое время подражалъ Рубенсу. Пустая мазня выступаетъ на мѣсто могучаго величія. Онъ портитъ настроеніе своихъ картинъ тѣмъ, что ставитъ навязчиво на первый планъ своихъ лучшихъ картинъ театрально-богатырскія фигуры. Или еще онъ портитъ ихъ виртуозными выкрутасами, которые идутъ къ фрескамъ въ куполахъ, а не къ станковой живописи. Даже въ картинѣ „Св. Ночь" выступаетъ его любимое рагу изъ лягушечьихъ ногъ и лишаетъ очарованія сцену, которая могла бы быть полна спокойнаго настроенія. Корреджіо хорошъ только тогда, когда онъ передаетъ не силу, а кроткія нѣжныя чувства, не паѳосъ, а безпритязательную игру, улыбку веселья, когда онъ изображаетъ женщинъ и дѣтей, а не мужчинъ, когда онъ остается художникомъ грацій, держится въ границахъ пріятнаго рококо. Allegri—вотъ слово, въ которомъ заключается его искусство.

Конечно, даже объ этихъ мадоннахъ его нельзя говорить такъ, какъ о боттичелліевскихъ, беллиніевскихъ или перуджиновскихъ. Когда жили эти мастера, еще существовало большое серьезное религіозное искусство. Они поняли всю тонкость старыхъ легендъ, во всемъ ихъ мистическомъ очарованіи, и учили силѣ выразительности. Корреджіо около нихъ кажется аффектированнымъ и пустымъ. Гдѣ онъ не можетъ быть патетичнымъ, онъ дѣлается слащавымъ. Все, что тамъ было одушевлено вѣрой преклонененія, здѣсь стало свѣтскими любезностями, двусмысленнымъ языкомъ томныхъ взглядовъ и многозначительныхъ улыбокъ. Достопримѣчательно, что Іосифу неудобно присутствовать при этихъ сценахъ. Онъ исчезаетъ, чтобы не мѣшать своей супругѣ и ея друзьямъ дома. У этихъ послѣднихъ очень вмѣстительныя сердца. Имъ не достаточно

влюбленно перемигиваться съ Маріей. Въ то время какъ она улыбается одному изъ нихъ, другой пользуется случаемъ кокетничать съ прекрасной дамой, которая можетъ быть стоитъ передъ картиной. Начинается этотъ обмѣнъ взглядовъ съ созерцателемъ, который отъ Корреджіо перешелъ въ живопись стиля baroque. Корреджіо единственной и настоящій художникъ своего времени, который слѣдовалъ буквально только одному ученія Евангелія: дѣти, любите другъ друга. Въ концѣ концовъ есть извѣстная половинчатость въ злоупотребленіи фигурами Дѣвы Маріи и Святыхъ, когда хочешь написать любовную сцену.

Корреджіо это чувствовалъ. Насколько только возможно было, онъ перенесъ свои фигуры въ область языческаго. Себастіанъ на картинѣ обрученія св. Катерины могъ бы вмѣсто столба держать въ рукѣ виноградную лозу и называться Вакхомъ. Іоаннъ превращается въ Адониса, Георгій въ римскаго полководца. Но его жизненная задача была также мало исполнена этими передѣлками, какъ задача Мантеньи, пока онъ не создалъ „Тріумфъ Цезаря". Всѣ эротическіе сны, снившіеся ему въ юности, когда Вероника Гамбара переводила ему Овидія, такъ и остались снами. Но они должны были воплотиться. Такъ въ концѣ жизни онъ наконецъ находитъ свое истинное призваніе. Та же самая женщина, занимавшая когда-то Мантенью, Изабелла Гонзага дала Корреджіо случай осуществить его дѣтскіе идеалы. Послѣднею картиной, которую Мантенья написалъ, было „Изгнаніе пороковъ". Теперь всѣ существа, изгнанныя Савонаролой, съ торжествомъ возвращаются изъ ссылки. И только эти картины, въ которыхъ, отвернувшись отъ христіанства, онъ воспѣваетъ всемогущество любви, знаменуютъ настоящаго Корреджіо. Тутъ онъ сбросилъ маску. Диссонансъ, господствовавшій между темой и выполненіемъ, исчезъ. На крестѣ не виситъ больше изнеможенное изображеніе Спасителя, а вытягивается, какъ на рисункѣ Ропса, женское

тѣло, нѣжное, какъ сгущенный свѣтъ. Вмѣсто буквъ I N R I, сверху красуется слово Эросъ.

Въ лондонской картинѣ „Школа амура" онъ устанавливаетъ основную тему. Антіопа въ Луврѣ, Даная въ галлереѣ Боргезе, Леда въ Берлинѣ, предназначенная въ подарокъ Карлу I-му отъ Гонзаги, это всесвѣтно извѣстныя картины, которыя вспоминаешь тотчасъ же, какъ упоминаютъ имя Корреджіо. Вся жизнь этого человѣка, жившаго такъ замкнуто и одиноко, была отдана мечтамъ любви, гдѣ царствуютъ красивыя женщины и смѣющіеся амуры. Поэтому онъ создалъ самыя чувственныя картины чинквеченто—также какъ Ватто, самымъ нѣжнымъ образомъ передавалъ рококо, потому что этотъ больной одинокій человѣкъ никогда не писалъ дѣйствительности, а одни мечты свои. И неслучайно XVIII вѣкъ такъ поклонялся Корреджіо, признавъ его царемъ рококо. Чрезмѣрно—впечатлительный и разслабленный, нервный и изнѣженный, онъ отвѣчалъ идеалу этой утонченной эпохи. Корреджіо, сдѣлавшись старше, возрождается въ Буше.

Вѣнская „Іо" знаменуетъ собой высшую точку того времени, когда послѣ умерщвленія плоти, которое проповѣдовалъ Савонарола, послѣдовало торжество чувственности. Здѣсь уже выговорено то слово, которое было на языкѣ у Леонардо, когда онъ противопоставилъ идеалу кроткихъ смиренныхъ женщинъ временъ Савонаролы, своихъ любовно пламенѣющихъ, трепетно-чувственныхъ женщинъ. Корреджіо удовлетворяетъ ихъ желанія. На этомъ пути невозможно было сдѣлать ни одного шага дальше. Такъ началась великая реакція. Всѣ эти мастера, стоявшіе въ прямомъ противорѣчіи съ предъидущимъ временемъ, не могли созерцать нагого тѣла безъ чувственнаго трепета. Слѣдующее поколѣніе возноситъ голое тѣло изъ сферъ чувственности до художественной проблемы. Стихи Микель-Анджело—

Какъ жалокъ тотъ, кто въ дерзкомъ ослѣпленьи
До чувствъ своихъ низводитъ красоту—

хотя и не относятся къ Корреджіо, о которомъ римскій титанъ ничего не зналъ, но они имѣютъ отношеніе къ духовному предку Корреджіо, великому сопернику Микель-Анджело—Леонардо. Они примѣнимы къ искусству царившему отъ Леонардо до Корреджіо въ Италіи. За этой эпохой размягченныхъ любовныхъ чувствъ, ненасытныхъ вожделѣній слѣдуетъ эпоха неприступнаго величія.

II.

Величественное и титаническое.

---

5. Понятіе о красотѣ чинквеченто.

Переворотъ въ итальянской живописи со времени ослабленія вліянія Леонардо можно понять только, если обратить вниманіе на общую перемѣну во вкусѣ, происходившую съ самаго начала чинквеченто, потому что во всѣхъ великихъ эпохахъ царитъ одинъ художественный стиль, который проникаетъ всѣ частныя явленія жизни. Какъ люди строятъ, какъ они двигаются, одѣваются, такъ они и живописуютъ. Если это принять во вниманіе, то тотчасъ же поймешь, почему живопись позднѣйшаго чинквеченто считаетъ красивымъ какъ разъ противоположное тому, что служило предметомъ поклоненія въ истекающемъ кватроченто.

„Кортиджіано", книжка о совершенномъ кавалерѣ, которую выпустилъ графъ Кастильіоне въ 1516 году, научаетъ насъ тому, что тогда въ обществѣ считалось gentlemenlike. Неприлично, говоритъ Кастильіоне, дѣлать рѣзкія угловатыя движенія; неприлично участвовать въ быстрыхъ танцахъ. Старинная gravitas, выдержка и серьезность, величавое достоинство, обозначаются какъ сущность хорошаго тона.

Соотвѣтственно съ этимъ въ моду входитъ одежда, которая въ своей величественной полнотѣ допускаетъ только

серьезныя степенныя манеры. XV столѣтіе любитъ въ одеждѣ угловатую, жеманную стройность. У женщинъ одежда чопорно-застывшая, нѣсколько педантичная, у мужчинъ плотно прилегающая къ тѣлу. Какъ Ванъ-Эйкъ въ дѣтской радости сопоставлялъ въ своихъ картинахъ все пестрое, блестящее, сверкающее, такъ мода любила пестрыя яркія краски, затканныя каймы, сверкающія цѣпи, золотые головные уборы и блестящія жемчужныя украшенія. Какъ художники возлюбили кудрявыя детали, такъ мода любила мелкія сборки и угловатыя складки. Теперь этого избѣгаютъ въ угоду одной большой линіи. Покрой одеждъ отличается величественной простотой, а не переполненъ, какъ прежде, причудливыми частностями. Между тѣмъ какъ прежде подчеркивалась мускулистость и стройность тѣла короткими рукавами и прилегающимъ къ тѣлу трико, теперь платье дѣлается широкимъ и торжественнымъ. Женщины одѣваются въ тяжелыя шуршащія парчевыя ткани, носятъ вздутые верхніе рукава, которыя заставляютъ фигуру казаться полной и величественной. Платье, прежде короткое, получаетъ длинный шлейфъ, который дозволяетъ только размѣренный шагъ, andante maestoso. Мужчинамъ черный беретъ и плащъ въ широкихъ складкахъ придаетъ нѣчто сознательно - строгое и степенно - спокойное. Прежде ихъ движенія были жеманны, миловидны, теперь они спокойны и закругленны.

Еще въ другомъ отношеніи отличаются картины чинквеченто отъ картинъ прежняго времени. Не маловажно для психологіи того времени и то, что поясные портреты, на которые тогда была исключительная мода, теперь выростаютъ въ половинныя фигуры, эти въ поколѣнныя, послѣднія же становятся фигурами въ человѣческій ростъ. Для эпохи, настолько интересовавшейся душевной жизнью, какъ кватроченто, особенную цѣнность имѣла голова. Человѣкъ чинквеченто, для котораго благородство движеній получило такое значеніе, по возможности заставляетъ себя писать во весь ростъ. Между тѣмъ

какъ прежде, когда любили стройность, руки тѣсно прилегали къ тѣлу, теперь ищутъ новыхъ положеній, позволяющихъ болѣе свободныя позы. Вслѣдствіе этого стремленія произвести величественное впечатлѣніе, мѣняются и всѣ аксессуары. Еще у Мемлинга мужчины держали въ рукѣ четки, дамы молитвенникъ. Перуджино далъ своему Франческо дель Опере листокъ съ девизомъ „Timete deum". Теперь дамы держатъ въ рукахъ вѣеръ, рука мужчинъ покоится на мечѣ. Величіе не допускаетъ больше смиренныхъ мыслей о загробной жизни. Даже возрастъ изображаемыхъ—другой. Къ началу кватроченто, когда привыкли разсматривать все какъ бы въ микроскопъ, отъ портретистовъ требовалось, чтобы головы были возможно богаче украшены деталями, чтобы были складки и морщины, т. е. требовались головы матронъ и старцевъ. Позднѣе, когда опять вернулись къ миловидному, на первый планъ выступаетъ молодая дѣвушка и молодой пажъ. Даже когда изображали мужчинъ, они сохраняли что-то юношеское, въ своихъ узкихъ платьяхъ, съ своими кудрявыми волосами и гладко обритымъ лицомъ. Чинквеченто ничего не можетъ противопоставить угловато-граціознымъ дѣвическимъ фигурамъ, которыя писались къ концу XV столѣтія. Стоитъ только вспомнить Лавинію, Доротею, Донну Велату—вся галлерея красавицъ чинквеченто состоитъ изъ зрѣлыхъ, вполнѣ развившихся женщинъ. Такъ точно рѣдки и портреты юношей. Почти всегда изображены мужчины, хотя уже не бритые, но съ лицами, обрамленными густой бородою. Съ себя заставляютъ писать портреты въ возрастѣ, который наиболѣе даетъ впечатлѣніе gravità riposata, достоинства и величія.

Насколько серьезны, степенны и величественны люди въ своихъ изображеніяхъ, настолько обширны и велики покои, въ которыхъ они живутъ и движутся. Прежде архитекторы въ своихъ постройкахъ гнались за свѣжестью, граціозностью и элегантной стройностью. Стройныя колонны

въ дворцахъ были такъ же стройны, какъ люди въ тѣсно ихъ обтягивающихъ платьяхъ. Стѣны строеній были изукрашены такимъ же количествомъ затѣйливыхъ орнаментовъ, какъ и костюмы. Теперь же, когда одежда людей сдѣлалась простой и торжественной, ихъ движенія широкими и величественными,—и строительное искусство пріобрѣтаетъ монументальную тяжеловѣсность и величественную простоту. Избѣгаютъ всякихъ затѣйливыхъ орнаментовъ. Формы тяжелы, массивны, строги и полны достоинства, покои высоки и обширны, дабы не стѣснять величественныхъ жестовъ.

Къ этимъ людямъ, къ этимъ зданіямъ должны быть приспособлены и картины. Итакъ, новый идеалъ красоты входитъ въ искусство. Достаточно сравнить изображенія мадоннъ чинквеченто съ мадоннами предъидущей эпохи. Въ кватроченто формы были худощавыми и нѣжными, сухими и недоразвитыми. Въ дни Леонардо неразвернувшаяся почка начинаетъ открываться. Теперь она блистаетъ въ созрѣвшемъ лѣтнемъ великолѣпіи. Вырабатывается новый языкъ движеній. На картинахъ Филиппино и Піеро Поллаюоло фигуры идутъ танцующимъ шагомъ. Теперь онѣ стоятъ, крѣпко упираясь въ землю. Въ то время онѣ отставляли мизинецъ и жеманно придерживали одежду. Теперь онѣ не знаютъ ни граціозныхъ позъ кватроченто, ни мягкихъ гибкихъ движеній леонардовскаго времени. Онѣ знаютъ только широкіе царственные жесты. Что прежде было скромно и тонко, миловидно или робко, дѣлается массивнымъ и могущественнымъ.

Столь же значителенъ переворотъ и въ психологическомъ отношеніи. Людямъ, которые заставляли изображать себя на своихъ портретахъ уже безъ молитвенника и четокъ, а съ мечомъ или съ вѣеромъ въ рукахъ, этимъ людямъ не нужны были смиренные святые, они не могли себѣ представить божественное въ раболѣпномъ. На мѣсто umiltá, пережитаго идеала савонароловскаго времени, выступаетъ maestá. Тогда

мрачный покровъ закрывалъ волосы Дѣвы Маріи, теперь она облекается въ царственныя одежды. Если тогда она была покорной служанкой Господа, или, позднѣе, у Корреджіо свѣтской дамой, то теперь она Царица неба. Ни скорбь, ни нѣжность не свѣтятся въ ея глазахъ. Величественно, неприступно, гордо смотритъ она сверху внизъ. Odor di regina исходитъ отъ нея. То, что теперь не пишутъ больше кормящей Мадонны, которая во времена Леонардо получила легкій оттѣнокъ чувственности, зависитъ отъ этихъ же понятій о величіи и царскомъ достоинствѣ.

И форматъ, и композиція картинъ становятся другими. Всѣ тѣ маленькія картинки, написанныя мелкими мазками, которыя такъ любили въ прежнее время, кажутся ничтожными. Впечатлѣніе истиннаго величія могло быть только достигнуто фигурами въ человѣческій или сверхчеловѣческій ростъ. Итакъ, мелкая живопись стараго времени не находитъ себѣ продолженія. Правда, что въ отношеніи композиціи Леонардо сдѣлалъ рѣшающій шагъ. Послѣ того, какъ въ кватроченто нанизывали подъ рядъ частности, Леонардо перешелъ къ тому, что втискивалъ возможно больше движенія въ узкое пространство. Это стремленіе изобразить сцену съ немногими лицами безъ всякой обстановки осталось и теперь господствующимъ. Чувство пространства у Леонардо, его сосредоточиваніе дѣйствія въ узкомъ объемѣ, не годится больше— тому времени, гдѣ такъ привыкли къ широкому простору. Большой размахъ чинквеченто нельзя было съузить. Потому все больше и больше ограничиваются нѣсколькими фигурами, которыя двигаются свободно и непринужденно среди просторныхъ зданій. Характерно, что художники кватроченто часто бывали и золотыхъ дѣлъ мастерами между тѣмъ какъ теперь они архитекторы. Тогда детальное разсматриваніе и страсть къ блестящимъ украшеніямъ, теперь широкое поле зрѣнія и монументальное чувство простора. Даже и композиціи ввидѣ треугольника, которыя такъ любилъ Лео-

нардо, кажутся этому времени черезчуръ угловатыми. Какъ въ костюмѣ не любятъ больше колоколообразныхъ дамскихъ платьевъ и узкихъ плечъ, а предпочитаютъ полныя бедра и круглые вздутые рукава, такъ точно и композиція въ картинахъ строится изъ мягкихъ круглыхъ линій. Кругъ, сводъ и кривыя волнообразныя линіи, вотъ что теперь господствуетъ.

Этому новому вкусу слѣдуетъ даже идеалъ ландшафта. XV столѣтіе, искавшее рѣзкую угловатую линію, любило и въ ландшафтѣ рѣзко очерченное, зазубренное, показывало его въ острой обнаженности его формъ. XVI столѣтіе, придававшее мягкую окружность линіямъ, предпочитаетъ и въ природѣ круглое, волнистое, показыватъ ее всегда украшенной растительностью, потому что растенія сглаживаютъ рѣзкость формъ. Раньше любили мускулы и потому обнажали скелетъ ландшафта. Теперь любятъ внушительныя полныя тѣла и потому одѣваютъ и ландшафтъ въ плоть. XV столѣтіе, писавшее стройныхъ людей въ трико, предпочитало среди всѣхъ деревьевъ кипарисы, сосны и ели, все стройно восходящее, въ остріе съуживающееся. Чинквечентисты избѣгаютъ этихъ деревьевъ, потому что только полная закругленная форма лиственнаго дерева подходила къ величественнымъ людямъ съ широкими движеніями, которыя живутъ на ихъ картинахъ. Эта параллель распространяется даже на цвѣты. XV столѣтіе, создавшее граціозное дѣвическое изображеніе, отмѣчало въ ландшафтѣ прелесть весны. XVI столѣтіе, идеаломъ котораго стали вполнѣ развившіяся женщины, и природу видитъ въ великолѣпіи сіяющаго лѣта.

И сами художники такъ же величественны, какъ картины, которыя они пишутъ. Въ дни Кастаньо это были буйные молодцы, упорные и неотесанные, какъ грубыя, не шлифованныя стѣны палаццо Питти, въ дни Лоренцо Великолѣпнаго утонченные эстеты. Савонарола сдѣлалъ ихъ иноками.

Потомъ они жадно бросились въ водовороть жизни и погибали въ расцвѣтѣ силъ. Теперь они солидные положительные мужи, обладающіе той gravitas, которую Кастильіоне считалъ признакомъ совершеннаго кавалера; окруженные блескомъ величія, они, какъ равные съ равными, общаются съ великими міра сего.

---

6. Тиціанъ.

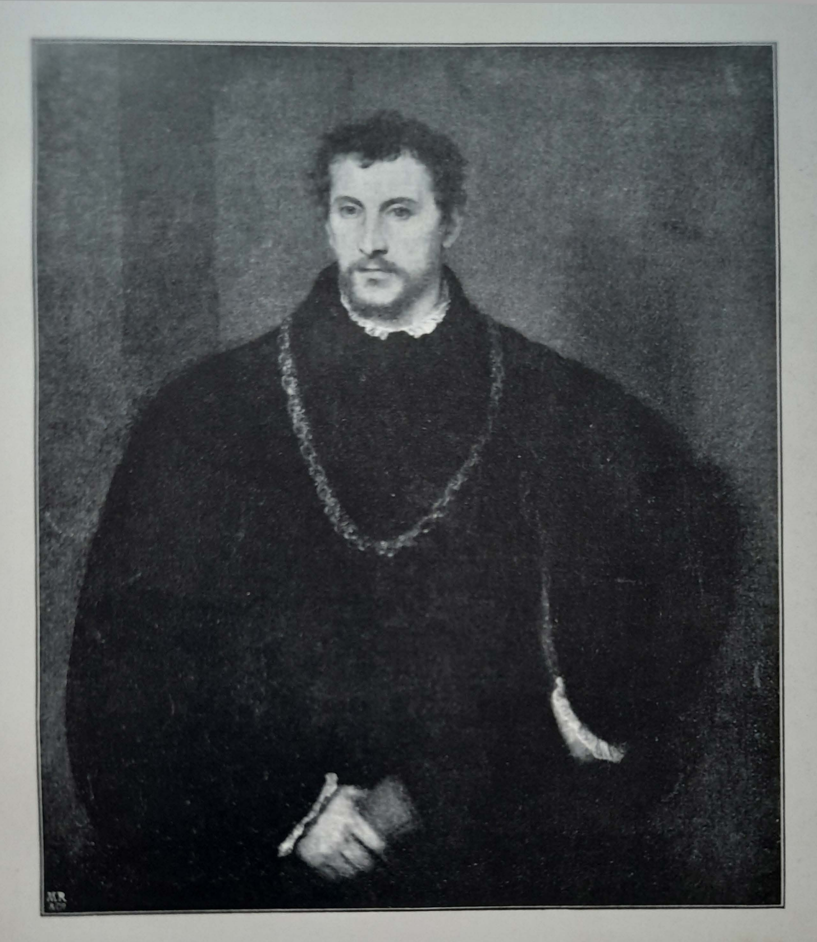
Тиціанъ, великій властитель Венеціанскаго чинквеченто, относится къ Джіорджіоне такъ же, какъ просвѣтленный спокойный зрѣлый возрастъ къ страстной мечтательной юности. Когда видишь картины Джіорджіоне, вспоминаешь стихи, которые напѣвалъ про себя Могенъ:

„Въ жаждѣ живу я,
Въ жаждѣ".

А когда видишь Тиціана, приходятъ на память слова Фауста:

„Заснули пылкія стремленья
Со всей нестройною борьбой".

Родился Тиціанъ не въ самой Венеціи и не въ сосѣдней съ нею равнинѣ, а на далекихъ горныхъ высотахъ. Онъ выросъ среди строгихъ сосновыхъ лѣсовъ и могучихъ Альпійскихъ горныхъ откосовъ. Уже это одно накладываетъ на его личность особый отпечатокъ. Когда онъ—геркулесъ по росту, широкогрудый, ибо онъ вдыхалъ рѣзкій горный воздухъ, съ загорѣлымъ лицомъ, вылитымъ какъ изъ бронзы, съ твердымъ и яснымъ взглядомъ, тѣмъ смѣлымъ орлинымъ взглядомъ, который приписывается завоевателямъ міра—спустился съ своихъ угрюмыхъ горъ въ сверкающій городъ-чудо, въ удушливую атмосферу Венеціи, онъ не далъ себя



Тиціанъ. Портретъ неизвѣстнаго.

Питти. Флоренція.

ослѣпить зрѣлищемъ, которое ему представилось. Онъ стоялъ передъ станкомъ съ сознаніемъ: я буду великимъ человѣкомъ, царемъ венеціанской живописи, потому что я хочу этого! Эта сила воли, эта sophrosyne, это серьезное отношеніе къ жизни никогда не покидали его.

И у Тиціана было, какъ почти у каждаго художника, время, когда онъ не былъ самимъ собой. Въ то время какъ онъ писалъ вѣнскую Мадонну-цыганку, онъ бродилъ по слѣдамъ Беллини, когда писалъ Сборщика податей — по слѣдамъ Леонардо. Такъ у него есть картина, которая напоминаетъ созданіе Джіорджіоне, „Три возраста жизни“.—„Небесная и земная любовь“. Но онѣ-то какъ разъ и доказываютъ, что Тиціанъ никогда въ сущности не писалъ картинъ съ настроеніемъ. Подъ его твердою рукой то, что было такимъ мягкимъ въ венеціанскихъ темахъ, получало гранитныя очертанія. Даже такія созданія, какъ „Небесная и земная любовь“, при всей восхитительной своей красотѣ, менѣе неувѣренны и расплывчаты. Тиціанъ не мечтатель, у него нѣтъ этого слезливаго, элегическаго, аркадійски-буколическаго, что свойственно Джіорджіоне. Гдѣ онъ совсѣмъ настоящій, дѣйствительно Тиціанъ, тамъ онъ возвышенъ и могучъ, крѣпокъ и твердъ, какъ утесы его родины. Воздухъ, окружающій его героевъ, не удушливъ и не чувственъ, а холоденъ и ясенъ. Къ нему не примѣнишь выраженій: мило, пріятно, симпатично, мечтательно, также какъ они мало употребляются на его родинѣ, среди мрачныхъ, внушающихъ благоговѣніе, горъ Кадоры. Скажешь только: мощно, величаво. Величественность, въ соотвѣтствіи съ той природой, на которой остановился первый удивленный взглядъ ребенка, а также и первобытная сила горнаго жителя, выступаютъ на мѣсто мягкости и мечтательности, которая опредѣлила творчество Джіорджіоне, сына равнины. Въ Тиціанѣ есть что-то присущее вѣковымъ деревьямъ его родины, которыя растутъ на обрывистой каменистой почвѣ и рано закалились,

чтобы противустоять всѣмъ стихіямъ, — потому то ихъ корни такъ цѣпки, ихъ вѣтви такъ тверды. Въ немъ много даже и жесткаго эгоизма этихъ великановъ. Какъ они лишаютъ солнца и земли мелкій кустарникъ, которому хотѣлось бы вырости около нихъ,—чтобы распространить собственную вершину во всѣ стороны,—такъ Тиціанъ, пользуясь правомъ сильнѣйшаго, расталкиваетъ своими сильными локтями всѣхъ, кто хочетъ около него жить и творить.

Еще одну сторону тиціановскаго творчества можно объяснить его происхожденіемъ изъ горныхъ мѣстъ. Домъ, въ которомъ онъ родился, лежитъ на крайнемъ пунктѣ того мѣстечка, гдѣ начинаются горы и гдѣ съ обвѣянной грозами высоты ниспадаетъ Піаве. Онъ слышалъ, какъ шумитъ вѣтеръ въ могучихъ вершинахъ, какъ сотрясаетъ онъ дома, онъ видѣлъ, какъ камни, обрываясь, рушатся на берегъ, какъ льетъ потоками дождь изъ грозовыхъ тучъ. Такимъ образомъ онъ былъ первый, который къ тихому спокойствію созерцательной лирики венеціанской живописи присовокупилъ патетически—драматическій элементъ.

Два важныя произведенія, принадлежащія къ этому циклу, Кадорская битва и Петръ мученикъ, погибли во время пожара: какъ будто стихіи хотѣли отомстить за то, что онъ съ такою страстью изобразилъ ихъ опустошительную силу. Но старыя гравюры передаютъ намъ ихъ содержаніе. Въ узкомъ ущельи, откуда нѣтъ выхода, сражаются люди и лошади; дымятся горящія селенья; дождь льетъ и молнія сверкаетъ изъ тёмной тучи. И въ картинѣ мученичества Петра слышатся переливные звуки бури. Могуча атлетическая фигура святого, свирѣпа и огромна фигура убійцы, нагнувшагося надъ своею жертвой. Вѣтеръ вздуваетъ на нихъ одежду и пригибаетъ къ землѣ верхушки деревьевъ.

Если его Успеніе при своемъ появленіи вызвало только холодное удивленіе, причина этому та, что данная картина показалась недостаточно венеціанской, въ этомъ консер-

вативномъ городѣ, среди другихъ спокойныхъ—іератически торжественныхъ произведеній искусства. Какъ притянутая сверхземнымъ магнитомъ, паритъ Дѣва Марія, поднявъ свои могучія руки къ небу. Ея темныя волосы разметались отъ вѣтра, складки ея одеждъ величественно вздымаются, и шорохъ наполняетъ воздухъ, какъ будто бронзовые ангелы шевелятъ своими крылами. Апостолы въ изумленіи вытягиваютъ кверху руки. Въ мадоннѣ Пезаро, въ церкви Фрари, можно увидать особенно ясно, какое движеніе внесъ Тиціанъ въ искусство Венеціи. Могучая колонна подобная тяжеловѣснымъ колоннамъ въ храмѣ Св. Петра, о сооруженіи которыхъ никто еще не думалъ, поднимается кверху. На цоколѣ сидитъ Дѣва Марія. Не въ серединѣ картины и не лицомъ, какъ требовала византійская передача. Колонна воздвигнута сбоку и ей противовѣсомъ служитъ развѣвающееся знамя, которое развернулъ одинъ изъ молящихся. Этимъ былъ нарушенъ принципъ композиціи прошлаго времени. Не по правиламъ архитектоники выстраиваются линіи. Вмѣсто равномѣрной метрики выступаетъ композиція, вся разсчитанная лишь на цвѣтовыхъ массахъ.

Правда, эта черта не самая опредѣлительная для творчества Тиціана. Если его происхожденіе изъ горной мѣстности много объясняетъ и отличаетъ его отъ истыхъ венеціанцевъ,—все же въ Венецію онъ пришелъ молодымъ человѣкомъ. Поэтому его творчество не всегда напоминаетъ гранитныя скалы. Оно чаще напоминаетъ спокойное зеркало лагунъ.

Что Тиціанъ не былъ порывистой драматической натурой, видно уже—оставляя въ сторонѣ условія времени изъ склада всей его жизни. Никогда художническая карьера не была болѣе спокойной. Никогда никто лучше его не умѣлъ сдѣлать изъ жизни созданіе искусства. Все его существованіе сплошная гармонія, безъ лишеній, безъ насильственной борьбы, безъ сотрясеній. Уже въ 1516 году онъ

оффиціальный художникъ Венеціи, принявшій наслѣдство своего учителя Беллини, и для него начинается побѣдоносное шествіе, тріумфъ длящійся всю жизнь. Въ 1520 году онъ на зенитѣ своей славы. Не метеоръ, а спокойно сіяющая звѣзда, восходящая постепенно, но постояннно, медленнымъ ходомъ, и освѣщающая эфиръ съ неослабною силою свѣта. Могущественнѣйшіе князья Европы заваливаютъ его заказами и осыпаютъ почестями: Карлъ V-й призвалъ его къ своему двору въ лагерѣ Болоньи и Аугсбурга, папа Павелъ III-й и Франсуа Французскій въ льстивыхъ письмахъ соперничаютъ передъ нимъ. Два сына и дочь, поразительной красоты, наполняютъ веселіемъ его домъ, тотъ патриціанскій домъ, который онъ воздвигаетъ для себя далеко отъ шумной толпы и гдѣ онъ живетъ независимо отъ своего искусства и своихъ друзей. Здѣсь онъ принимаетъ съ княжескимъ блескомъ Генриха III-го. Здѣсь возникаетъ то зрѣлище радушія и гостепріимства, которое напоминаетъ „Данте въ Равеннѣ". Гордые сенаторы и благородныя дамы бродятъ въ тѣнистыхъ аллеяхъ сада. Когда солнце сѣло и далекіе острова освѣщаются вечерней зарей, къ нему доносится смѣхъ гондольеровъ, пѣніе и звуки лютни. „Всѣ князья, ученые и замѣчательные люди, бывавшіе въ Венеціи, посѣщали Тиціана", разсказываетъ Вазари. Потому что „онъ былъ великимъ не только въ своемъ искусствѣ, но и благороднымъ какъ личность".

Это благородство кладетъ свой отпечатокъ и на его искусство. То, что называется идеализмомъ Тиціана, не есть результаты его эстетическихъ размышленій, а естественные взгляды человѣка, находящагося всегда высоко надъ жизнью, незнавшаго никогда мелочныхъ заботъ, ни даже болѣзни, и потому видѣвшаго міръ только здоровымъ и красивымъ, въ лучезарномъ блескѣ. Безбоязненно подходитъ онъ къ вещамъ, которыхъ другой идеалистъ избѣгалъ-бы,--когда въ своей картинѣ „Даная", онъ сопоставляетъ ея царственность

съ плебействомъ въ фигурѣ безобразной старухи, или во „Введеніи во храмъ Маріи", пишетъ, въ духѣ Джентиле Беллини, народную сцену, въ которой участвуютъ сенаторы, разодѣтыя патриціанки, торговки и нищіе мальчишки. Здѣсь самое обыкновенное облагорожено. Даже мужикъ, который ѣдетъ на базаръ верхомъ на ослѣ, написанъ въ широкомъ стилѣ архитектурныхъ прорѣзовъ на Пареенонѣ. Отъ всѣхъ его созданій исходитъ великое умиротвореніе, царственное спокойствіе его собственнаго существа.

Особенно ярко это выступаетъ въ его портретахъ. Всякая прикраса, всякая лакейская лесть чужда ему. Съ ужасающимъ реализмомъ онъ пишетъ старое изношенное тѣло Павла III-го, съ его дрожащими тощими пальцами, тонкими полуистлѣвшими губами и маленькими слезящимися глазками. Только и есть живого въ этой муміи, что хитрый лисій взглядъ этихъ искрящихся глазъ. Равнымъ образомъ и Карлъ V-й зналъ, почему онъ называлъ Тиціана своимъ Апеллесомъ. Другіе художники видѣли только блѣдную золотушную маску. Тиціанъ вложилъ въ это лицо собственное свое величіе. Тотъ черный рыцарь, въ стальныхъ латахъ, съ копьемъ на перевѣсѣ, скачущій на разсвѣтѣ по полю сраженія—это не медлитель, съ которымъ играли нѣмецкіе курфюрсты, не спутанная слабая голова, которому Гранвелла, его канцлеръ, давалъ политическія инструкціи. Это хладнокровіе полководца въ бою, судьба, наступающая спокойно и неотвратимо. А тотъ исхудавшій ушедшій въ себя старикъ, котораго мы видимъ на Мюнхенской картинѣ: озябнувъ, несмотря на самый разгаръ лѣта, закутанный въ толстый мѣховой плащъ, онъ сидитъ на верандѣ своего замка—но это не только меланхоликъ съ разбитымъ тѣломъ и разбитой волей, который, почувствовавъ отвращеніе къ свѣту и къ себѣ, годомъ позднѣе отшельникомъ поселился въ монастырѣ Св. Юстиніана, окруженный тикающими часами и черными гробами, въ которыхъ онъ совершалъ свое собственное по-

гребеніе. Тиціанъ придаетъ ему еще то, чѣмъ Карлъ гордился въ лучшіе свои годы: проницательный умъ величайшаго государственнаго дѣятеля своего времени, олимпійское безстрастіе властелина двухъ міровъ. Въ учебникахъ Тиціанъ прославленъ, какъ художникъ королей. потому что ему позировали короли чинквеченто. Титулъ этотъ справедливѣй въ обратномъ смыслѣ. Человѣкъ, который самъ былъ княземъ между своими товарищами, облагораживалъ, какъ царь милостью Божіей, каждаго, кто просилъ у него дворянскую грамоту. Художникъ, который, когда его унесла чума, былъ погребенъ по царски въ церкви Фрари. не какъ Перуджино и Гирландайо въ открытомъ полѣ, дѣлалъ всѣхъ людей князьями. Аретино, желчный литераторъ, глядитъ у него, какъ Зевсъ, который однимъ движеніемъ своихъ бровей заставляетъ трепетать великихъ міра сего. Маленькая Строцци дѣлается царскимъ дитятей, а Лавинія, его дочь. превращается въ греческую богиню, которая облекла свою могучую фигуру въ пышныя одежды Возрожденія, чтобы побыть одинъ часъ среди смертныхъ.

Его пейзажи, результаты того же чувства стильности. Онъ переносилъ на полотно всѣ настроенія природы, и всегда съ убѣдительной правдивостью. Всѣ частности указываютъ на художника. выросшаго среди природы и никогда не терявшаго съ ней связи. Несмотря на это, біографы его старались установить опредѣленныя мѣстности. Напрасно: потому что пейзажи Тиціана, правдивые въ частностяхъ, и навѣянные видами его родины, въ цѣломъ никогда не были списаны съ дѣйствительности. Слишкомъ густъ голубоватый тонъ дали, слишкомъ горяча желтизна листьевъ, слишкомъярокъ солнечный свѣтъ. Онъ создаетъ болѣе возвышенный и благородный міръ, чѣмъ нашъ, потому что даже какъ пейзажистъ онъ пишетъ не природу, а себя. Благодаря этой торжественной манерѣ онъ сталъ основателемъ „героическаго ландшафта“, предтечей Пуссена и Клода.

Его слава, какъ таковаго, настолько твердо укрѣпилась, что еще во времена классицизма, въ эпоху Винкельмана, его называли „Гомеромъ ландшафта“.

Этотъ эпитетъ наводитъ еще на одну черту. Онъ указываетъ на то чувство ветхозавѣтнаго, патріархальнаго, что для насъ связано съ именемъ Тиціана. Его можно себѣ представить только по его портрету въ Берлинской галлереѣ, на которомъ онъ изображенъ могучимъ патріархомъ первобытныхъ временъ. Ему восемьдесятъ лѣтъ и всетаки выраженіе его головы съ горящими глазами и высокимъ выпуклымъ лбомъ сохранило несокрушимую силу. Онъ одѣтъ въ тяжелый мѣховой плащъ. На груди—не назойливо, но какъ нѣчто само собою разумѣющееся — красуется цѣпь ордена Золотого Руна. Въ этомъ портретѣ соединены всѣ представленія о Тиціанѣ: благородный человѣкъ, закаленный сынъ Альпъ и особенно—гомеровскій патріархъ. Хотя, кромѣ берлинскаго портрета, существуетъ еще множество другихъ его портретовъ, сдѣланныхъ имъ самимъ, ни на одномъ изъ нихъ мы не видимъ его дряхлымъ старцемъ или юношей. Онъ всегда старикъ, съ которымъ представленіе о юности такъ же трудно вяжется, какъ съ „ветхимъ деньми“ Іеговой. Этому зрѣлому возрасту, тому времени, когда Джіорджіоне давно уже покоился въ землѣ, принадлежатъ, вообще, самыя значительныя его картины. Это юношескія произведенія стараго человѣка, вполнѣ созрѣвшія созданія вѣчно юнаго старца. Для ихъ *художественнаго* пониманія это не лишено значенія.

Никогда Тиціанъ не писалъ ни весны, ни зимы съ омертвѣвшей землей. Чудные солнечные октябрьскіе дни, когда синій виноградъ просвѣчиваетъ въ темной зелени, когда листья блестятъ въ горячемъ желтомъ тонѣ, и сочные плоды сверкаютъ на деревьяхъ—вотъ тиціановское время года. Не случайность, что онъ любилъ помѣщать на изображеніяхъ мадоннъ корзину съ зрѣлыми яблоками, или давать

въ руки своей дочери чашу съ плодами. Эти персики, виноградъ, дыни, и апельсины, въ своемъ великолѣпіи сверкающихъ золотыхъ тоновъ, были для Тиціана тѣмъ же, чѣмъ для Боттичелли, мастера „Весны"—лилія. Даже тогда, когда у него попадаются цвѣты, это не весенніе цвѣты, не подснѣжники, не крокусы, не анемоны, не горчанки. Это вполнѣ раскрывшіеся осенніе цвѣты, можетъ быть анютины глазки, или фіалки, которыя по своему цвѣту полнозвучнѣе, и не столь дѣвственны. Какъ въ годѣ, такъ и въ днѣ Тиціанъ любилъ осень. Вечерній часъ, когда предметы насыщены глубокой гармоніей красокъ, когда, послѣ длиннаго прекраснаго дня, земля, успокоенная, отдыхаетъ, прежде чѣмъ покровъ ночи опустится надъ ней, — это излюбленный часъ Тиціана.

Этому соотвѣтствуетъ и его женскій идеалъ, съ тою только разницей, что женщина у него, обыкновенно, на десять лѣтъ моложе мужчины. Потому что эти могучія женщины—не осенняго вида; кажется, что онѣ никогда не поблекнутъ, а вѣчно должны цвѣсти во всемогуществѣ красоты. Но если это не осень, это и не весна. Это разгаръ лѣта, въ полномъ своемъ расцвѣтѣ и великолѣпіи. Онъ не пишетъ юности въ утренней ея свѣжести, или шаловливой миловидности. Онъ пишетъ гордую пышность созрѣвшей женщины.

И онъ пишетъ подчиняясь тому серьезному успокоенному состоянію души мужскаго зрѣлаго возраста, которому не знакомо больше мечтаніе и желаніе. Звѣзда, сіяющая надъ его творчествомъ, называется не Венерой, а вечерней звѣздой. Уже одно то, что до насъ ничего не дошло о моделяхъ Тиціана, указываетъ на его несходство съ Джіорджіоне. Правда, про одно изображеніе Венеры въ Уффиціяхъ разсказываютъ, что это портретъ Элеоноры герцогини Урбинской. Для другихъ ему позировали бѣлокурыя ломбардки, германскія дѣвушки, пришедшія съ Альпъ въ городъ лагунъ.

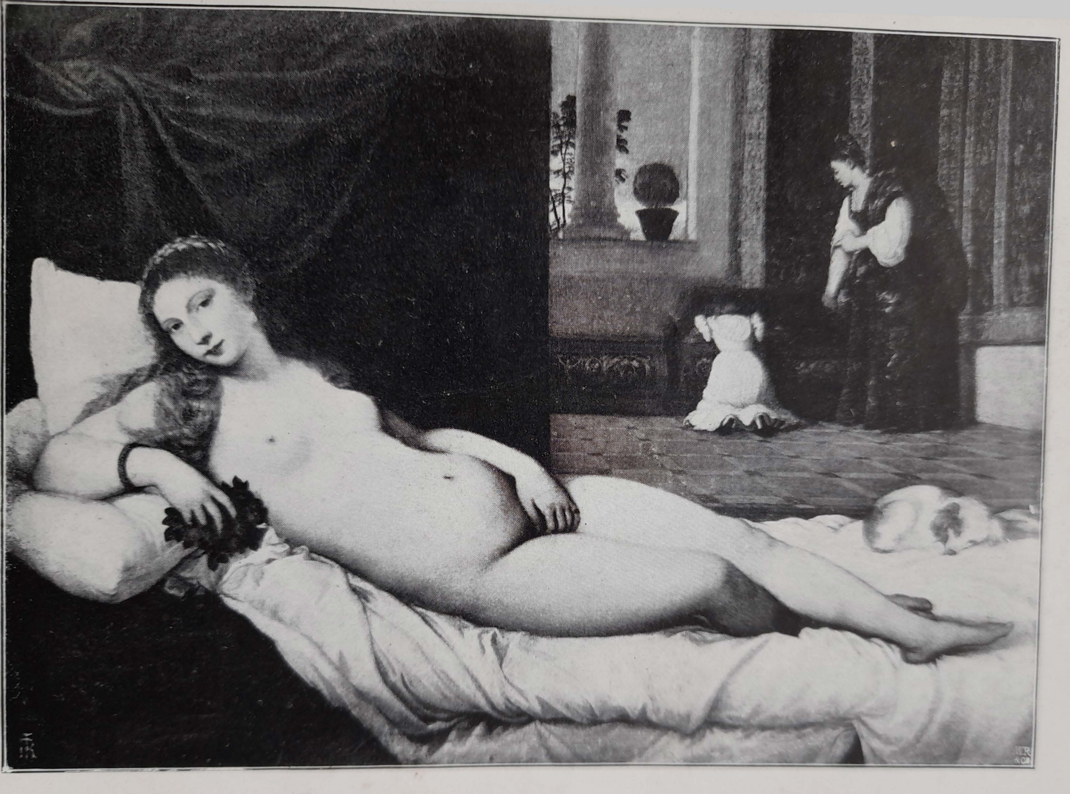
Могучій гордый обликъ его женщинъ ничего не имѣетъ общаго съ маленькими смуглыми черноглазыми венеціанками, которыя, въ своихъ деревянныхъ туфелькахъ, юрко, какъ ящерицы, снуютъ по площади Св Марка. Венеціанцы чинквеченто смотрѣли на тиціановскихъ женщинъ тѣми же глазами, какими римляне, временъ Императоровъ, созерцали германскую Туснельду, когда она царственно выступила въ тріумфальномъ шествіи Германика.

Но самымъ важнымъ остается показаніе Вазари, что Тиціанъ писалъ изъ головы, и къ женскимъ моделямъ прибѣгалъ только въ крайнихъ случаяхъ. Джіорджіоне, который первый отправился на островъ Цитеры, погибъ юношей. Тиціанъ, насыщенный днями, не зналъ страстей, не зналъ желаній. Для него женское тѣло не означало женщину, а было лишь гармоніей формъ, линій и красокъ. Альфонсо д'Эсте положившій свой желѣзный кулакъ въ латахъ на грудь своей возлюбленной — вотъ тиціановское пониманіе женщины.

Въ этомъ олимпійскомъ спокойствіи, въ этой величественной гомеровской патріархальной простотѣ, онъ самый эллинскій изъ всѣхъ христіанскихъ художниковъ. Еще Корреджіо не могъ созерцать обнаженности съ однимъ артистическимъ чувствомъ, онъ вносилъ въ греческій культъ красоты самый не греческій элементъ похотливости. Тиціановскія лица не имѣютъ ничего соблазнительнаго. Сладострастная улыбка никогда не играетъ на этихъ устхъ. Даже тогда, когда Юпитеръ, въ видѣ сатира, подглядываетъ за нимфой Антіопой, или на Данаю сыплется дождь Зевса, созданія его полны безстрастья античной пластики, величественной торжественности, которая дѣлаетъ ихъ священными образами. Спокойно, безъ вожделѣнья смотрятъ большіе темные глаза этихъ женщинъ, и такъ какъ они до такой степени свободны и далеки отъ всякихъ земныхъ желаній, потому въ нихъ нѣтъ ничего жеманнаго и мелкаго. Ихъ

нагота внушаетъ такое же уважаніе, какъ величественное спокойствіе Венеры Милосской.

Этимъ эллинскимъ духомъ проникнуты и его церковныя картины. „Эллинизмъ, что это означало? Мѣру, благородство, ясность" Это опредѣленіе эллинизма, сдѣланное Шиллеромъ, ни къ одному христіанскому художнику не подходитъ такъ, какъ къ Тиціану. Правда, что иногда и въ его творчествѣ звучитъ христіанская нота. Когда онъ пишетъ мучениковъ, какъ напримѣръ Лаврентія, или изображаетъ для Филиппа II св. Магдалину, истерзанную покаяніемъ, съ Библіей и съ мертвой головой, это только предвѣстники того возбужденнаго экстатически—взволнованнаго искусства, которое господствовало въ концѣ XVI вѣка. Но даже и въ такихъ созданіяхъ онъ остается въ самой торжественности умѣреннымъ. Эллинскій праздничный подъемъ, классическая ясность вытѣсняютъ въ его изображеніи мадоннъ христіанскій спиритуализмъ. Широки и величественны складки одеждъ, движенія закругленны и полны. Не одна только Марія величественная королева. И святые прониклись греческимъ духомъ господствованія. Чувство власти, не вассальнаго раболѣпства, чувство силы, а не слабости воодушевляетъ ихъ. Тѣло ихъ мощно, лица ихъ дышутъ гордостью, свѣтскимъ властолюбіемъ. Какъ самъ Тиціанъ на правахъ равнаго съ равными общается съ властителями Европы, такъ и святые въ гордой независимости общаются съ Богомъ. И во всемъ онъ является сыномъ того великаго времени, въ которомъ жили Периклъ и Фидій. Не о дымномъ благоуханіи ладана въ сумеречномъ свѣтѣ христіанскихъ соборовъ думаешь, соприкасаясь съ нимъ. Думаешь о шумѣ синихъ морей, о строгой величественности храмовъ Пестума.



Тиціанъ. Венера.

Уффиціи. Флоренція.

7. Современники Тиціана.

Въ венеціанскомъ искусствѣ Тиціанъ былъ центромъ, какъ въ Миланскомъ—Леонардо, какъ въ нѣмецкомъ—Дюреръ. И всѣ слѣдующіе мастера самостоятельны, каждый изъ нихъ обогатилъ царство прекраснаго одной какой-нибудь новой областью. Только ни одинъ не достигъ всеобъемлющей силы великана изъ предѣловъ Піевы.

У Пальмы Веккіо мягкое спокойствіе венеціанскаго искусства переходитъ почти въ безтемпераментную скуку. Пальма приблизительно пишетъ то же, что и Тиціанъ: тѣ широкія картины, въ которыхъ среди вечерняго ландшафта возсѣдаетъ мадонна, окруженная святыми. И такъ какъ онъ началъ свою дѣятельность очень рано, на его долю выпало, повидимому, даже стилистическое нововведеніе. Онъ первый замѣнилъ поясныя фигуры, какъ ихъ любили изображать на картинахъ въ дни Чимы, цѣлыми фигурами. И пейзажи у него прекрасны, съ внѣшней стороны еле отличимы отъ Тиціановскихъ. Въ нихъ разлита мирная веселость и пріятная миловидность его родного мѣстечка Серинальты. Видишь пышныя, плодоносныя долины, коричневые откосы и синія дали, видишь красный отблескъ вечерняго солнца на темной цѣпи горъ. Во многихъ картинахъ—напримѣръ въ Дрезденской „Руѳь и Воозъ“, есть что-то наивно сельское, что у Тиціана имѣется только на немогихъ гравюрахъ по дереву. Но онъ рѣдко поднимается надъ пріятной наивностью и извѣстной посредственностью. Джіорджіоне родился въ знойной равнинѣ, и въ его искусствѣ есть что-то чувственное и знойное, Тиціанъ былъ родомъ изъ высокихъ горъ, и его искусство величественно и возвыщенно. Серинальта, мѣсторожденіе Пальма, не равнины, и не горы. Такъ и искусство его не мечтательно и не возвышенно. Оно пріятно, но поверхностно и гладко, краски сим-

патичны, но безъ огня. Ни въ чемъ нѣтъ темперамента, ни тѣни непосредственнаго воспріятія. Сколько бы онъ картинъ ни писалъ, всегда передъ нами одна картина. Представлены-ли Марія, Варвара, Оттилія, или Тереза,—это также мало имѣетъ значенія, какъ, когда Винеа, въ наше время, подписываетъ подъ женскими головками то Нинетта, то Лиза, то Джульетта. У него постоянно повторялась та же голова, та же пустая идеальная форма. И когда его дама для разнообразія является не въ платьѣ, а раздѣтой, это ничего не мѣняетъ. Стоитъ она—это Ева; лежитъ она—это Венера. Въ Дрезденѣ одно изъ такихъ изображеній Венеры виситъ рядомъ съ чуднымъ созданіемъ Джіорджіоне. Ихъ раздѣляетъ пропасть, цѣлый міръ. То, что у Джіорджіоне было любовнымъ опьяненіемъ объятій, упоенной пѣснью любви, у Пальмы идеализованная поддѣлка подъ скучную красавицу, которая, лежа на постели, показываетъ ритмично закругленныя линіи своей фигуры.

Даже портреты его, благодаря которымъ онъ сдѣлался моднымъ художникомъ Венеціи, уже страдаютъ идеализованной ретушовкой. Несомнѣнно, эти женщины величественны. Онѣ внушительны съ своими волнистыми пышными волосами, съ жемчужными украшеніями, съ закругленными формами и шелковыми рукавами пуффами, которые такъ неподвижны и торжественны, какъ будто подъ ними укрѣплено сооруженіе изъ проволоки. Мягкимъ жестомъ онѣ приподнимаютъ золотисто-бѣлокурые волосы, или собираются пудриться, или ничего не дѣлаютъ, кладутъ руку за голову и смотрятъ на насъ взглядомъ, который могъ бы быть соблазнительнымъ, если бы не былъ такимъ глупымъ. Вопросъ въ томъ: что, эту глупость, надо поставить на счетъ венеціанокъ, или на счетъ Пальмы? Конечно, въ Венеціи было мало женщинъ съ припадками синечулочества, такихъ какъ Кассандра Федели и Катерина Корнаро. Можетъ быть вообще мало такихъ, умственный горизонтъ которыхъ простирался дальше

коробки съ пудрой. Но и въ туалетѣ есть поэзія. Это доказали художники рококо, и доказалъ Россетти. Подъ руками Пальмы грація и деликатность, огонь и кротость въ глазахъ, нѣжность и насмѣшливая улыбка, все переходитъ въ безвкусную величавость. Всевозможныя блюда, какія только есть на свѣтѣ, превращаются въ холодную телятину.

По смерти Пальмы Парисъ Бордоне воспринимаетъ его наслѣдіе. Онъ такъ же, какъ Пальма, писалъ самыя разнообразныя вещи. Большинство его работъ принадлежитъ къ тому жанру, который ввелъ въ Венецію Джентиле Беллини: происшествія изъ исторіи Венеціи, разыгрывающіяся въ богатыхъ архитектурныхъ обстановкахъ. Разница лишь въ томъ, что, соотвѣтственно времени, архитектура теперь— поздняго Возрожденія, и люди движутся не чопорно, а свободно и съ достоинствомъ. Но какъ и Пальма, онъ, главнымъ образомъ, изященъ, въ портретахъ венеціанокъ. Почти въ каждой галлереѣ имѣется портретъ рыжеволосой красавицы въ переливающемъ платьѣ персиковаго цвѣта. Бордоне производитъ впечатлѣніе болѣе благородное, чѣмъ Пальма. Не только бархатъ и шелкъ умѣетъ онъ заставить переливаться, такъ же виртуозно, какъ тотъ. Не только такъ же какъ тотъ, умѣло передаетъ онъ оттѣнки рыжихъ волосъ и мягкіе переливы напудренной кожи. У его женщинъ такая властная величавость, такое благородство осанки, такія широкія, царственныя движенія, что рядомъ съ нимъ все искусство Пальмы кажется мелкимъ. Между нимъ и Пальмой стоитъ гигантская фигура Тиціана. Этому учителю Бордоне обязанъ своимъ величественнымъ стилемъ.

Братья Бонифаціо и братья Бассано играютъ роль въ исторіи бытовой живописи. Одни передавали религіозные сюжеты сценами изъ венеціанской жизни патриціевъ, другіе сценами изъ жизни мужиковъ. Но не надо искать у Бонифаціевъ и слѣда какого бы то ни было религіознаго чувства. Свѣтское великолѣпіе, свѣтское наслажденіе блеститъ

во всѣхъ ихъ созданіяхъ. Возвышаются торжественныя строенія, богато разодѣтые люди приходятъ и уходятъ. Сумрачный свѣтъ, которому они отдаютъ предпочтеніе, вноситъ красочное единство въ эту пеструю смѣсь. Не знаешь даже, думалъ-ли Бонифаціо Веронезе о Библіи, когда онъ писалъ свой „Пиръ у богача". Картина эта изображаетъ ничто другое, какъ частную жизнь венеціанскаго патриція. Нобиль сидитъ послѣ оконченной трапезы въ саду съ женой и дочерьми. Одна играетъ на лютнѣ, другая мечтаетъ. Ничего большого нѣтъ въ этомъ искусствѣ, оно только мило и пріятно. Но, такъ какъ XVI столѣтіе, въ своемъ стремленіи къ монументальному, избѣгало всего бытоописательнаго, картины братьевъ Бонифаціо имѣютъ значеніе какъ предвѣстіе жанровой живописи слѣдующаго столѣтія.

Параллельно съ художниками Венеціи идутъ художники Брешіи. Романино въ своей живости и бойкости имѣетъ много общаго съ венеціанцемъ Порденоне. Моретто, одинъ изъ благороднѣйшихъ художниковъ Италіи, придалъ напрестольной картинѣ печать особой величественной торжественности. Будучи чинквечентистомъ по мощной простотѣ своихъ картинъ, онъ все же сохраняетъ внутреннюю задушевность старыхъ временъ. И вмѣстѣ съ тѣмъ, у него удивительно новые пріемы какъ у колориста.

Въ то время какъ венеціанцы любятъ полнозвучныя ликующія краски, у Моретто всѣ настроенія сводятся къ серебристо-сѣрымъ тонамъ. Лучше всего онъ чувствуетъ себя, когда ему приходится писать бѣлыя рясы бенедиктинцевъ, которые даютъ основной тонъ красочному единству цѣлаго. У него и въ природѣ преобладаютъ холодные сѣроватосиніе тона. Вода бѣлая, отблескъ облаковъ свѣтло-сѣрый. Вечернее красное солнце, у венеціанцевъ густо-пурпурное, у него желтовато-сѣрое, или лимонно-желтое. Прекрасная напрестольная картина въ Берлинѣ, Св. Юстина въ Вѣнѣ, одна мадонна во Франкфуртѣ и „Вознесеніе Маріи" въ

Брерѣ, вотъ и всѣ значительнѣшія напрестольныя картины его, которыя можно видѣть внѣ Брешіи. Въ остальномъ онъ, главнымъ образомъ, представленъ портретами; онъ по-венеціански широкъ въ размахѣ и почти по-сѣверному у него интимная манера изображать людей въ ихъ привычной обстановкѣ, въ атмосферѣ, которой они дышутъ.

Въ этой области за нимъ слѣдуетъ его ученикъ Мороне, который позже работалъ въ Бергамо и картину котораго „Портной", можно причислить къ замѣчательнѣйшимъ примѣрамъ портретнаго искусства чинквеченто. У него нѣтъ выдуманныхъ позъ, ничего искусственнаго. Но торжественная представительность, монументальный размахъ—до такой степени признакъ времени, что скромный ремесленникъ превращается въ благороднаго, и даже портретъ является образцомъ грандіознаго историческаго стиля.

Савольдо—интереснѣйшій въ этой группѣ. Такъ какъ онъ, какъ Мельци и Больтраффію, былъ дворянскаго происхожденія и занимался искусствомъ какъ любитель, онъ могъ въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ художникъ по призванію, слѣдовать своимъ личнымъ наклонностямъ. А они влекли его къ пейзажу. Прежнія религіозныя изображенія превратились для него въ изученіе свѣтовыхъ эффектовъ и пейзажи съ настроеніемъ. Большая напрестольная картина, которую Тиціанъ сдѣлалъ въ 1522 году для Брешіи и въ которой онъ перенесъ Воскресеніе Христа къ вечернимъ сумеркамъ, казалось была исходной точкой для творчества Савольдо. Съ особенною любовью онъ ищетъ темныхъ магическихъ настроеній. На картинѣ Преображенія пространство наполнено мистическими лучами свѣта, исходящими отъ Сына Божія. Погребеніе Христа происходитъ при меланхолическомъ вечернемъ освѣщеніи. Поклоненіе пастуховъ даетъ ему случай изобразить волшебство лунной ночи Даже въ портреты онъ вводитъ свѣтовые эффекты, въ особенности мягкій отблескъ вечерней зари, проникающей въ

окно и заливающей комнату и лица. И такъ какъ свѣтъ для него главное, онъ сдѣлалъ еще шагъ впередъ, и перенесъ эффекты освѣщенія на простыя фигуры будничной жизни. Особенно знаменита лукавая фигура дѣвушки въ Берлинскомъ музеѣ. Вь коричневомъ шелковомъ плащѣ, накинутомъ на голову, она проскальзываетъ мимо съ бѣглымъ наблюдательнымъ взглядомъ. Вечеръ наступаетъ. Запоздалый солнечный лучъ падаетъ на ея блѣдное тонкое личико. Въ такого рода картинахъ Савольдо опережаетъ, на цѣлые десятки лѣтъ, развитіе будущаго искусства.

Себастіано дель Піомбо, восемью годами моложе Тиціана, можетъ считаться венеціанцемъ только по своимъ юношескимъ произведеніямъ. Напрестольная его картина въ церкви Санъ Джіованни Кризостомо, принадлежитъ къ тончайшимъ созданіямъ венеціанскаго искусства. Женскія фигуры, окружающія тронъ святого, напоминаютъ Фейербаха своей жесткой серьезностью и торжественной величавостью. У него было также пониманіе сочныхъ сверкающихъ красокъ, какъ ни у кого другого въ Венеціи. Но послѣ того какъ онъ, принявъ приглашеніе Агостино Киджи, поселился въ Римѣ, онъ превратился изъ венеціанца въ римлянина. Уже его женскіе портреты говорятъ объ этомъ превращеніи: могучая героическая женщина изъ галлереи Уффицій, съ широкимъ римскимъ бюстомъ, и Доротея изъ Берлинскаго музея, которая смотритъ на насъ высокомѣрно-неприступно, взглядомъ Венеры побѣдительницы. Позже сынъ византійской Венеціи сказывается въ томъ, что онъ и въ языческомъ Римѣ писалъ сцены Страстей Господнихъ—Бичеваніе, Несеніе Креста и Погребеніе. Но стиль этихъ произведеній римскій: вмѣсто венеціанскаго колорита краски мрачныя, оловянно-сѣрыя, вмѣсто спокойствія могучее полновѣсное движеніе. Показателемъ можетъ служить изображеніе Спасителя, который властнымъ движеніемъ приподнимаетъ исполинскаго Лазаря изъ гроба. Микель Анджело, римскій ти-



Бронзино. Венера, Купидонъ, Время и Безуміе.

Національная галлерея. Лондонъ.

танъ, сдѣлался героемъ, передъ которымъ онъ преклонился въ удивленіи.

8. Микель Анджело.

Подъ руководствомъ Микель Анджело искусство чинквеченто сдѣлало послѣдній шагъ. Съ начала столѣтія, мало по малу, все интимное должно было отступать назадъ, въ угоду величественному стилю. Если прежде въ картинахъ передавали цѣлую часть міра, то теперь монументальное живописаніе фигуръ обособилось. Микель Анджело въ этомъ отношеніи произноситъ послѣднее рѣшающее слово. Въ то время какъ въ картинахъ венеціанцевъ пейзажъ еще играетъ важную роль въ передачѣ настроенія, Микель Анджело провозглашаетъ, что рядомъ съ человѣческими формами нѣтъ другой красоты. Въ его картинахъ не найдешь ни одной травинки. Странное растеніе, родъ первобытнаго папоротника, на его картинѣ „Сотвореніе міра" въ Сикстинской капеллѣ, должно изображать возникновеніе растительности. Кусокъ стѣны символически изображаетъ городъ, дерево—райскій садъ. Нагое человѣческое тѣло единственная задача Микель Анджело. Нагота и искусство были для него понятіями равнозначущими.

Далѣе, для пониманія его картинъ, надо принять во вниманіе, что Микель Анджело былъ, собственно, ваятель. Лучше всего его себѣ представляешь въ Піетра Санта, въ каменоломнѣ, передъ которой онъ сидитъ задумчиво, размышляя о всѣхъ существахъ, скрывающихся въ скалѣ. Хотя занятію живописью онъ предается съ раннихъ лѣтъ юности, все же въ своей стихіи онъ чувствовалъ себя только тогда, когда въ рукахъ держалъ рѣзецъ и молотокъ. Живопись имѣла для него лишь побочное значеніе. Онъ смотрѣлъ на нее какъ на вынужденное средство плоско изображать пластическія

мысли, которыя онъ не могъ воплотить иначе. Въ то время какъ онъ мало что могъ закончить какъ ваятель, живопись дала ему средства вызвать къ жизни изъ камня цѣлый міръ существъ. И онъ съ самаго начала со страшной односторонностью вступилъ на этотъ путь. Никогда его не привлекали ни краски, ни внутреннее содержаніе темъ. Онъ смотритъ на міръ исключительно какъ пластикъ. Его прельщаетъ только задача формы, даже когда въ ней не заключено извѣстное содержаніе.

Святое семейство въ Трибунѣ—первое громовое откровеніе его рѣзкой личности. Прежде въ такія созданія художники влагали чувство любви, нѣжности, материнства и радостности. Здѣсь вопросъ сводится къ рѣшенію задачи композиціи. Да и это его занимаетъ только потому, что въ то время какъ разъ появился картонъ Леонардо, его св. Анна. Для него важнѣйшее значеніе имѣютъ тѣ существа нечеловѣческихъ размѣровъ, помѣщающіяся внутри этой композиціи треугольникомъ. Спереди сидитъ, скорчившись и поджавъ ноги, могучая женщина, не похожая ни на прежнюю смиренную Дѣву Марію, ни на Царицу Небесъ чинквеченто. Это героиня желѣзнаго сложенія, съ голыми ногами и руками, она тянется, вывернувъ колѣни направо, локти налѣво, черезъ плечо, чтобы взять ребенка у сѣдовласаго атлета, сидящаго за ней. *Святое* семейство, это—семейство титановъ; старая тема материнскаго счастья обратилась въ клубокъ движущихъ силъ. Краска металлически жесткая, пейзажъ только намѣченъ, насколько онъ необходимъ для изображенія земли. Тамъ, гдѣ у другихъ художниковъ ростутъ деревья, у Микель Анджело вздымаются нагіе люди, которые безъ названія, безъ цѣли, лишь присутствуютъ на картинѣ.

Картонъ, изображающій купающихся солдатъ, возникшій въ 1504 году, впервые далъ ему случай выдвинуть то, что на картинѣ въ Уффиціяхъ стояло еще на заднемъ планѣ: нагое человѣческое тѣло. Вмѣсто поля сраженія съ воору-

Микель-Анджело Буонаротти. Сотворенiе человѣка.

Сикстинская капелла. Римъ.

женными ополченіями, которыя сеньорія пожелала имѣть въ pendant къ леонардовскому Ангіарскому сраженію, онъ представляетъ тотъ моментъ, когда рота купающихся солдатъ призывается къ бою. Одинъ хочетъ вскарабкаться на отвѣсный берегъ. Другой нагибается, чтобы помочь товарищу вылѣзть. Третій, опершись на руку, поднимается кверху. Тамъ дальше одинъ лѣниво лежитъ на землѣ. Другой старается натянуть на мокрое тѣло свое трико. И еще одинъ бѣжитъ, разыскивая свои вещи.

О содержаніи плафонной живописи въ Сикстинской капеллѣ можно сказать очень многое. Послѣ того какъ въ кватроченто тосканскіе мастера сопоставляли въ стѣнописи мозаичное и христіанское время, время sub lege и sub gratia, на долю Микель Анджело выпало разсказать въ плафонной живописи о времени ante legem, отъ исторіи сотворенія міра до всемірнаго потопа. Потомъ онъ прибавилъ пророковъ и сибиллъ, затѣмъ предвѣстниковъ Христа, чтобы подготовить явленіе Спасителя. Но такая ссылка на библейскіе сюжеты мало что объясняетъ. Для Микель Анджело не существовало ничего ни не христіанскаго, ни христіанскаго, ни грѣха, ни прощенія, ни вины, ни милости. Для него существовало только человѣческое тѣло и сила движенія.

Тремя картинами съ изображеніями Ноя, которыми онъ началъ свою работу, заканчивается его флорентійскій картонъ съ боевымъ мотивомъ. Онъ ставитъ съ самаго начала условіемъ—трактовать тему въ нагихъ фигурахъ. Сцену опьяненія Ноя онъ лишаетъ всякаго смысла,—представляя не только Ноя, но и всѣхъ кругомъ нагими. Сюжетомъ жертвоприношенія Ноя онъ пользуется, чтобы поставить рядомъ вокругъ алтаря нѣсколько нагихъ фигуръ. Въ всемірномъ потопѣ мотивъ купающихся солдатъ увеличенъ до чудовищныхъ размѣровъ. Какъ тамъ враги, здѣсь наступаетъ вода. Мужчины тащутъ своихъ женъ, жены сидятъ съ своими дѣтьми въ тупомъ размышленіи. Одинъ спасаетъ имущество,

другой старается влѣзть на дерево. Еще одинъ цѣпляется за лодку, другіе отталкиваютъ его. Тамъ нѣсколько человѣкъ скучивается подъ навѣсъ палатки. Всѣ безъ одежды, и пейзажа тоже нѣтъ.

Въ слѣдующихъ картинахъ онъ изъ-за перспективнаго впечатлѣнія ограничивается лишь немногими большими фигурами. Закинувъ назадъ голову, Богъ Отецъ несется въ пространствѣ, съ поднятыми вверхъ руками: и бысть свѣтъ. Онъ вытягиваетъ руки въ обѣ стороны: появляются солнце и мѣсяцъ. Онъ тянется внизъ: и чувствуешь, что на землѣ зарождается жизнь, хотя Микель Анджело пишетъ только силу, а не дѣйствіе. Адамъ въ картинѣ сотворенія лежитъ какъ колоссъ изъ глины: тѣло повернуто лицомъ, бедра выворочены, колѣни приподняты. Богъ прикасается къ нему, и электрическая искра пробѣгаетъ по его гигантскому тѣлу. Картина грѣхопаденія, какъ она писалась въ старыя времена, состояла изъ ландшафта и двухъ спокойно стоящихъ людей. У Микель Анджело древесные листья изображаютъ рай, а вмѣсто спокойныхъ фигуръ онъ пишетъ сплетенныя тѣла. Ева, присѣвъ на корточки, поворачивается назадъ, чтобы взять яблоко у змѣя. Адамъ, стоя, тянется поверхъ жены къ дереву. И въ отношеніи колорита онъ все больше дѣлается пластикомъ. Въ картинахъ изображающихъ Ноя еще есть какія-нибудь краски, въ слѣдующихъ же все сводится къ безцвѣтному сѣрому тону.

Двѣнадцать отдѣльныхъ статуй окружаютъ картины находящіяся въ серединѣ. Чтобы оправдаться передъ церковью, Микель Анджело подписалъ подъ ними имена, которыми христіанская миѳологія надѣляетъ пророковъ и сибиллъ. Но какъ безразлично, зовутъ ли одного Іоилемъ, другого Іереміей, третьяго Іоной! Что ему дельфійская, либійская, кумейская сибилла! Онъ пишетъ экстазъ, приводящій въ трепетъ гигантскія тѣла. Здѣсь одинъ въ глубокомъ раздумьи подпираетъ голову руками, тамъ женщина, какъ кра-



Микель-Анджелло Буонаротти Эритрейская Сибилла.

Сикстинская капелла. Римъ.

сивая медуза, смотритъ неподвижно и изумленно въ вѣчность. Тамъ кто-то отшатывается, потрясенный внезапнымъ откровеніемъ. И если въ одномъ случаѣ движеніе служитъ выраженіемъ душевнаго состоянія, то у другихъ оно вызвано чисто физической причиной. Одна сибилла хочетъ снять со стѣны тяжелую книгу, причемъ она не встаетъ, а протягиваетъ за ней обѣ руки назадъ. Другая обѣими руками поднимаетъ къ себѣ на колѣни громадный фоліантъ, который лежитъ около нея, причемъ корпусъ повернутъ въ одну сторону, а ноги въ другую.

При архитектурныхъ украшеніяхъ въ обрамленіи картинъ онъ чувствуетъ себя освобожденнымъ отъ библейскихъ оковъ. Гдѣ прежде помѣщали орнаменты, онъ помѣщаетъ нагія тѣла. Тутъ написаны дѣти, цвѣта бронзы или дерева, которыя валяются въ этихъ треугольныхъ вставкахъ. Далѣе, мальчики, задуманные въ видѣ каріатидъ, поддерживаютъ подпоры сводовъ и бронзовыя скрижали пророковъ. Въ заключеніе, какъ вѣнецъ всего, „Невольники". Высоко сверху на колоннахъ, между пророками и сибиллами, сидятъ они попарно, обратившись другъ къ другу лицомъ, обвивая бронзовые медальоны гирляндами и драпировками. Старый мотивъ амуровъ съ вѣнками изъ плодовъ! Только Микель Анджело сдѣлалъ изъ дѣтей великановъ, превративъ невинную игру съ вѣнкомъ въ преопасное балансированіе. Десятки разъ приходилось ему разрѣшать все ту же задачу, и все новые мотивы движеній изобрѣтаетъ онъ. Тридцать лѣтъ спустя онъ пользуется темой Страшнаго Суда для того, чтобы бросить въ пространства нагія человѣческія тѣла во всевозможныхъ движеніяхъ, сокращеніяхъ, и сплетеніяхъ.

Это—внѣшнее описаніе картинъ, но оно не исчерпываетъ сущности микель-анджеловскаго искусства. Какъ его Богъ не былъ ни Іеговой Ветхаго Завѣта, ни христіанскимъ любящимъ Отцомъ, а Рокомъ, равнодушно проходящимъ по землѣ, такъ въ данномъ случаѣ нельзя говорить ни о лю-

дяхъ, ни о наготѣ. Потому что существа его не люди. У нихъ ничего нѣтъ общаго съ созданіями, живущими на нашей землѣ. А когда онъ создавалъ нагое тѣло, онъ воспринялъ наслѣдіе кватрочентистовъ Поллаюоло и Синьорелли. Но его не прельщаетъ животная красота тѣла, и не для выраженія данной темы служатъ ему его гигантскія чудовищно-преувеличенныя движенія. Онъ только освобождаетъ свою душу отъ давящей ее тяжести. Все, что онъ создалъ, говоритъ о мученіяхъ одинокой измученной человѣческой души.

Всегда лишь образъ собственной печали,
Угрюмое чело съ моей тоской.

Если жизнь Тиціана была исполнена великой гармоніи, то жизнь Микель Анджело сплошной великій диссонансъ. Уже событіе бывшее передъ его рожденіемъ символично. Когда мать носила его, семимѣсячнаго, подъ сердцемъ, она сопровождала своего мужа верхомъ на его мѣсто служенія въ Кіузи, и упала вмѣстѣ съ лошадью, которая потащила ее за собой. Это было возвѣщеніемъ о томъ, что жизнь этого человѣка будетъ сцѣпленіемъ катастрофъ и сильныхъ потрясеній. Отецъ его, возгордясь древнею кровью графовъ Каносса, которая, какъ онъ думалъ, течетъ въ его жилахъ, не хочетъ, чтобы сынъ его сдѣлался художникомъ. Лишь несокрушимой волей своей онъ побѣждаетъ сопротивленіе семьи. Едва прибылъ онъ къ Гирландайо, отношеніе его къ учителю становится враждебнымъ. Немного спустя послѣ этого происходитъ новое столкновеніе. Торреджіани, котораго Микель Анджело вывелъ изъ себя, разбиваетъ ему носъ, и это обезображеніе дѣйствуетъ на весь послѣдующій складъ его характера. Онъ долженъ стать жрецомъ красоты, онъ, безобразный искалѣченный человѣкъ. Рядомъ съ собою онъ видитъ, какъ выступаетъ молодой богъ Леонардо, волшебникъ, чарующій всѣхъ. Самъ онъ маленькій, голова его почти ненормальной формы, лобъ высокій, глаза тусклые. Разбитый носъ вноситъ черту невольничьей малайской некрасивости.



Микель-Анджело Буонаротти. Ливійская Сибилла.

Сикстинская капелла. Римъ.

Такимъ образомъ въ юные годы онъ не знаетъ любви. „Если хочешь завоевать меня", обращается онъ къ любви уже старцемъ, „верни мнѣ мой обликъ, который природа лишила какой-либо красоты". Каждый разъ, когда онъ говоритъ въ своихъ сонетахъ о страсти, онъ говоритъ о мученіяхъ и слезахъ, о горести безотвѣтной тоски и никогда объ исполненныхъ своихъ желаніяхъ. Но жестокая природа одарила его не только уродливостью, а и неуживчивымъ нравомъ. Жесткій и ироничный въ сужденіяхъ, гордый, вспыльчивый, онъ не былъ созданъ, чтобы привлекать къ себѣ друзей. Онъ такъ отзывается о Перуджино, что тотъ жалуется на него въ судъ. Въ Болоньѣ онъ ссорится съ добрѣйшимъ Франчіа, родному сыну котораго онъ говоритъ, что живыя созданія его отца лучше нарисованныхъ. Съ Леонардо онъ съ первой встрѣчи становится во враждебныя отношенія, потому что уже ихъ внѣшняя противоположность питала его чувство озлобленія. Онъ никогда не участвуетъ въ собраніяхъ флорентійскихъ художниковъ. Обидчивый и подозрительный, раздраженный и угрюмый, онъ воображаетъ себя окруженнымъ интригами. Одновременно — уже тогда, когда онъ бѣжалъ изъ Флоренціи—выступаетъ его зависимость отъ мрачныхъ предчувствій, которыя позднѣе такъ часто опредѣляли его образъ дѣйстствій. Только работой онъ можетъ заглушить свою тоску и озлобленіе. Онъ творитъ порывами, бездѣйствуетъ долгое время и затѣмъ разражается громовыми ударами. Надъ Давидомъ именно, какъ говорятъ, онъ работалъ такъ лихорадочно, что спалъ въ платьѣ, когда онъ вечеромъ, возвращаясь съ работы, падалъ отъ усталости.

Когда онъ явился въ Римъ, ему тотчасъ же пришлось пережить новое потрясеніе. Потому что здѣсь столкнулись два міра. Микель Анджело самъ былъ по природѣ тираномъ въ высшемъ смыслѣ слова. На папскомъ престолѣ находился, похожій на него по характеру, вспыльчивый кондотьеръ Юлій, о

которомъ говорили, что онъ за столомъ билъ своихъ кардиналовъ. Они очутились другъ противъ друга какъ двѣ враждебныя силы. Микель Анджело разговариваетъ съ папой, не снимая шляпы съ головы, обращается съ нимъ, по словамъ Содерини, „какъ король Франціи не посмѣлъ бы того". Но папа укрощаетъ его, возвращаетъ его изъ бѣгства „съ ремнемъ на шеѣ". И не съ однимъ только Юліемъ происходятъ у него столкновенія. Что бы онъ ни дѣлалъ, ничто не обходится безъ боя. Въ Каррарѣ онъ затѣваетъ споръ съ рабочими, которые тесали камни для памятника Юлія, и съ барочниками, которымъ была поручена ихъ перевозка, такъ что въ заключеніе они осаждаютъ его въ собственномъ его домѣ. Только силой можно было заставить его взять на себя плафонную живопись въ Сикстинской капеллѣ. Браманте, строившій лѣса, обвиняется въ покушеніи на его жизнь. Помощниковъ, которыхъ онъ выписываетъ изъ Флоренціи, онъ неожиданно оставляетъ безъ работы. Когда они являются въ капеллу, они находятъ дверь запертой. Только потому, что ему невыносимо находиться въ обществѣ людей, онъ заканчиваетъ безъ посторонней помощи свое исполинское созданіе. „Обремененный заботами и физической работой", пишетъ онъ своимъ роднымъ, „я не имѣю ни единаго друга въ Римѣ, но я и не желаю, и не нуждаюсь ни въ комъ, еле нахожу время принять пищу. Потому вы не должны еще больше утруждать меня. Ни однимъ лотомъ больше я не могу нести тяжесть, которую несу на спинѣ". А когда работа его закончена, онъ ни въ одномъ письмѣ не говоритъ объ удовлетвореніи. Онъ только жалуется, восхваляетъ Буджіардини, потому что тотъ всегда доволенъ своими произведеніями, между тѣмъ какъ онъ ни одного не мо́гъ закончить по своему желанію.

И вмѣстѣ съ тѣмъ онъ смотритъ на годы, прожитые съ Юліемъ, какъ на героическое время. Когда послѣ дикаго холерическаго Юлія престолъ занялъ мягкій сибаритъ

Левъ, пропасть между Микель Анджело и міромъ, въ которомъ его судьба заставила жить, еще болѣе увеличилась. Въ Римѣ устанавливается эпикурейскій духъ самоуслажденія. Читаешь разсказы о веселыхъ кардиналахъ и красивыхъ женщинахъ, о виллѣ Киджи и пышныхъ банкетахъ, во время которыхъ золотыя блюда, съ которыхъ кушалъ папа, бросались въ Тибръ. Среди этихъ изворотливыхъ свѣтскихъ кавалеровъ, рядомъ съ Рафаэлемъ, который всѣхъ завоевываетъ своею любезностью, стоитъ желчный замкнутый Микель Анджело, невыносимый по своему характеру, жесткій и непоколебимый въ своихъ воззрѣніяхъ, и съ немилосердною рѣзкостью произноситъ осужденіе Рафаэлю. Левъ говоритъ Себастіану, что онъ terribile, что онъ нагоняетъ страхъ на людей.

Такимъ образомъ при перенесеніи фасада церкви Санъ-Лоренцо его удаляютъ отъ двора. Слѣдующіе годы его мѣстожительствомъ дѣлается не Римъ, а Флоренція. Здѣсь онъ присутствуетъ при гибели флорентійской свободы, завѣдуетъ укрѣпленіемъ при осадѣ, чтобы бѣжать въ рѣшительную минуту—опять симптомъ противорѣчивости его воли, которая толкаетъ его измученный умъ то въ одну сторону, то въ другую. Да и всѣ произведенія, за что бы онъ ни брался, остаются у него не доведенными до конца. У него были гигантскіе планы. Уже въ юности своей онъ хотѣлъ превратить каррарскую скалу въ колосса. Гробница Юлія должна была быть цѣлымъ лѣсомъ статуй. И чѣмъ огромнѣе были его планы, тѣмъ болѣе ничтожнымъ и убогимъ представлялось ему то, что онъ могъ исполнить. Между его творческими стремленіями и возможностью ихъ привести въ исполненіе всегда диссонансъ. Человѣкъ, чувствовавшій сверхчеловѣческія силы въ себѣ, проходитъ въ жизни со свинцовыми гирями на ногахъ.

Возвращеніе въ Римъ ни въ чемъ не мѣняетъ его жизни. Рафаэль умеръ, Леонардо умеръ, подросло новое поколѣніе

маленькихъ людишекъ. Онъ получаетъ заказы, надъ которыми, въ своихъ письмахъ, яростно глумится. Такъ онъ отходитъ въ сторону все больше и больше, дѣлается „неприступной крѣпостью“, какъ называли его современники. Съ живыми онъ не общается, только съ умершими, съ Данте, напримѣръ, котораго онъ чтитъ, какъ великаго непонятаго генія. Вокругъ себя онъ терпитъ только людей, которые не тягостны для его мысли. Въ домѣ у него дураки, и онъ охотно говоритъ съ дѣтьми. Его страхъ видѣть другихъ людей такъ великъ, что, когда, работая надъ Страшнымъ Судомъ, онъ сваливается съ лѣсовъ, врачъ долженъ былъ пролѣзть въ окно, чтобы проникнуть къ нему. И семья тяготила его. Не имѣя собственнаго домашняго очага, онъ все же долженъ былъ заботиться объ отцѣ, братьяхъ, племянникахъ, — настоящіе типы обѣднѣвшихъ дворянъ, которые за всякою нуждою обращались къ нему. И манера, съ которой Микель Анджело помогаетъ имъ, представляетъ изъ себя точно такую же странную смѣсь трогательной любви и гнѣвныхъ вспышекъ. Человѣкъ, обращавшійся такъ круто и рѣзко съ высокопоставленными и дежурившій у постели больного слуги, приходитъ въ вулканическую ярость отъ претензій своихъ родныхъ и ведетъ самую жалкую жизнь, чтобы для нихъ же скопить что-нибудь.

Къ этому надо прибавить еще одну аномалію. Сколько ни пытались установить связь между микель-анджеловскими сонетами и платонизмомъ, все же Томмазо Кавальери, Луиджи дель Риччіо, Чеккино Браччи были не платоническія идеи. Когда онъ обращается къ Кавальери съ мечтательными стихами и рисуетъ для него „Похищеніе Ганимеда“, мы видимъ, въ чемъ этотъ одинокій человѣкъ искалъ утѣшенія отъ недостающей ему женской любви. Но и здѣсь его не оставляютъ мучительныя мысли, упреки, которые онъ себѣ дѣлаетъ. Потому что ко всему мучительному, что тяготѣло надъ нимъ, прибавлялись религіозныя сомнѣнія. Въ немъ

оживали юношескія воспоминанія тѣхъ дней, когда онъ сидѣлъ у ногъ Савонаролы. Если онъ прежде заглушалъ ихъ работой, то теперь онъ тосковалъ о душевномъ мирѣ, о божественной любви, которая „распятая, на крестѣ, протягиваетъ къ намъ руку".

„Въ Божественное долженъ былъ мой духъ
Идти какъ въ свѣтъ, но я въ разгулѣ пира
Всѣ годы жадно слушалъ сказку міра,
Всегда къ грѣху склонялъ охотно слухъ".

Вдобавокъ онъ съ озлобленіемъ ощущаетъ въ себѣ разладъ между своими умственными силами и тѣлесными недугами, которые его мучатъ. Къ тому времени, когда онъ былъ занятъ куполомъ для храма св. Петра, онъ нарисовалъ себя, съ горькой насмѣшкой, старикомъ, переступающимъ въ дѣтскомъ стульчикѣ на колесахъ. Старымъ и одинокимъ чувствуетъ онъ себя въ „обманномъ мірѣ скорбей".

Только эта жизнь Микель Анджело объясняетъ его искусство. Тиціанъ жилъ въ согласіи съ собою и съ міромъ. Жизнь его изжита гармонично. Это внутреннее счастье, это великое спокойствіе переходитъ изъ его существа въ его созданія. Микель Анджело изъ рода Танталовъ. Въ его жизни нѣтъ ничего свѣтлаго, веселаго. Такъ и въ искусствѣ его нѣтъ ничего освободительнаго, ничего эллински радостнаго. Въ немъ что-то ужасающее, чудовищно-давящее. Не случайно онъ подъ своей „Ночью", какъ олицетвореніе сновъ, прикрѣпилъ маску съ пустыми глазами и искаженными чертами, не случайно его первое произведеніе—копія съ рисунка шонгауерскаго Антонія, котораго мучаютъ демоны. И въ немъ также боролись демоны, и его сны были не прекрасными видѣніями, а мрачно-ужасающими кошмарами.

Одинъ единственный разъ, создавая Леду, онъ написалъ упоеніе любви. Какъ разъ это произведеніе, соприкасающееся съ кругомъ идей Леонардо, показываетъ ихъ противоположность. Не восторгомъ преисполнена фигура, какъ у Со-

домы. Это божество бѣдствія, лебединое исчадіе котораго приноситъ гибель Троѣ и Греціи. Какъ въ своихъ сонетахъ онъ называетъ экстазъ любви „крикомъ боли“, такъ и въ его картинахъ эротическая сцена превращается у него въ трагедію судьбы. Не любовь, а страхъ внушаютъ у него женщины. Руки у нихъ выкованы изъ стали, могучія бедра— какъ мраморныя колонны. А когда тема не требуетъ изображенія женскаго тѣла, онъ совершенно избѣгаетъ его. Въ его жизни женщина не играла никакой роли, потому и среди двадцати Невольниковъ въ Сикстинской капеллѣ нѣтъ ни единой женщины. Онъ любилъ только красоту мужского тѣла, „любилъ до такой степени, что это давало поводъ людямъ недоброжелательнымъ, съ низкими помышленіями, думать о немъ дурно“. Въ противоположность вѣчно женственному, которое прославляли Тиціанъ и мастера изъ группы Леонардо, съ появленіемъ Микель Анджело выступаетъ вѣчно мужественное.

Но это не живые люди. Потому что, живя въ полномъ одиночествѣ, въ общеніи не съ живыми, а съ геніями прошлаго, онъ, какъ художникъ, рѣдко пользуется для моделей живыми, обыкновенно же прибѣгаетъ къ трупамъ, которые безпомощно подчиняются выворачиванію членовъ, противъ чего живое тѣло сопротивляется всѣми силами своей воли. Какъ человѣкъ испытывая величайшее презрѣніе къ землѣ, которая ему ничего не можетъ дать, какъ художникъ онъ никогда не передаетъ земного въ видѣ портрета съ живого лица. Онъ измышляетъ сверхчеловѣческое человѣчество, поколѣніе великановъ.

Онъ часто говоритъ папѣ и роднымъ, какая для него мука быть вырваннымъ изъ своего міра идей. Такъ и его существа въ большинствѣ случаевъ совершенно ушли въ себя. Они спятъ или погружаются въ задумчивость. И когда что-нибудь нарушаетъ эту тишину, вызываетъ ихъ изъ ихъ отрѣшенности отъ міра, они пробуждаются какъ бы отсут-

ствуя, испуганно поварачиваютъ голову и оборонительно поднимаютъ руку. Движеніе руки Адама, при изгнаніи его изъ рая, и сонетъ къ ночи „О, тише, тише, не буди меня“, характерны для воззрѣній этого одинокаго человѣка.

И какъ онъ чувствуетъ себя великаномъ среди презрѣнныхъ пигмеевъ, точно такъ же и созданія его — порожденія гнѣва, которыя хотѣли бы вскочить и разрушить міръ. Его Моисей, напримѣръ, съ грозно сдвинутыми бровями и необычайной силой мускуловъ, есть выраженіе всѣхъ могучихъ страстей и всего пламеннаго гнѣва, раздирающаго душу Микель Анджело. Но не только какъ титанъ, а и какъ Богъ Отецъ, хотящій создать міръ, онъ—скованный гигантъ: Прометей, на рукахъ и ногахъ котораго желѣзныя оковы. Какъ сильно это онъ чувствовалъ, показываютъ его „Невольники“, находящіеся въ Луврѣ. Да, онъ вообще создаетъ только тѣла титанически-могучія, но заключенныя въ темницу, остановленныя въ ихъ движеніи высшей силой. Его люди никогда не движутся спокойно и свободно, какъ у Тиціана. Всегда пространство кажется слишкомъ тѣснымъ, чтобы они могли развернуться. То рама образуетъ треугольникъ, въ которомъ они сидятъ скорчившись и не могутъ выпрямиться. То ихъ давитъ фронтонъ, который бы они разрушили, если бы они стали во весь ростъ. И внутри этого пространства, которое тяжело ихъ давитъ, они опираются и вытягиваются съ величайшимъ напряженіемъ, вывихаютъ себѣ члены, вывертываютъ и извиваютъ отдѣльныя части своего тѣла и въ ту и въ другую сторону, порываясь, съ огромнымъ усиліемъ, приподняться, что имъ всетаки не удается. У Тиціана полное развитіе жизненныхъ силъ, здѣсь что-то втиснутое, измученное, гнетъ и давленіе, содроганія скованнаго Прометея.

Даже у людей, которыхъ онъ создавалъ, мы находимъ то же противорѣчіе воли, столь характерное для самого Микель Анджело. Подобно тому какъ онъ укрѣпляетъ Фло-

ренцію и въ послѣднюю минуту обращается въ бѣгство, подобно тому какъ онъ, въ поэзіи, часто прибѣгаетъ къ обороту: „Что дѣлать мнѣ? Я полонъ колебаній", — и въ его людяхъ борются противорѣчивыя силы, какъ-будто нѣтъ центра, изъ котораго духъ управляетъ тѣломъ. Между тѣмъ какъ обыкновенно движенія невольно слѣдуютъ волѣ, тѣло составляетъ одно съ душой, у него кажется, будто сила воли не господствуетъ надъ тѣломъ. Отдѣльные члены движутся разными путями. Здѣсь мускулы руки сжимаются для сильнаго дѣйствія, а тѣло распростерто на землѣ какъ въ летаргіи. Тутъ вытягивается, изгибается шея, независимо отъ другихъ членовъ. Одни брошены механически туда, другіе сюда. Или внезапное рѣшеніе сотрясаетъ тѣло, а двигательные органы пребываютъ въ безчувственной неподвижности.

Страшный Судъ отъ 1541 года содержитъ его завѣщаніе. Все, что накопилось въ его гордой душѣ гнѣва, бѣшенаго озлобленія, онъ высказалъ здѣсь. На старыхъ картинахъ святые спокойно и торжественно группируются вокругъ Спасителя. Жалуясь, но покорствуя, проклятые подчиняются своей участи. Избранные возносятся кверху въ благоговѣйныхъ хороводахъ. Микель Анджело знакомы лишь гнѣвъ и месть какъ свойство Божества. Нагой, какъ римскій императоръ, стоитъ Христосъ. Мученики тѣснятся вокругъ него, ангелы стремительно несутся къ нему. Сверкающая молнія, исходящая изъ руки Христа, какъ бы сотрясаетъ вселенную. Но въ отверженныхъ она не попадаетъ. Гуттенъ говоритъ про Юлія II, что онъ штурмомъ взялъ небо, когда Петръ, наверху, воспротивился его входу. Такъ Микель Анджело не могъ представить себѣ смиренія, боязни, страха, рабскаго подчиненія, кроткаго терпѣнія. Какъ ни страшенъ его Богъ въ своей мощной позѣ, все же атлеты сопротивляются ему. Они не отступаютъ. Все болѣе сплоченными массами они надвигаются. Ихъ тѣла становятся все огром-



Доменикино. Причащеніе Св. Іеронима.

Галлерея Ватикана. Римъ.

Слава гласитъ, что Диркъ Бутсъ въ пейзажѣ превзошелъ Яна. Однако въ боковыхъ створкахъ его Левенскаго алтаря невидно ни шага впередъ отъ изысканнаго къ чему либо болѣе интимному. Напротивъ, Бутсъ еще болѣе произвольно нагромождаетъ, одну на другую, самыя разнородныя вещи. Въ данномъ случаѣ духъ реализма привелъ къ фантастическому пейзажу. Бутсъ зналъ, что библейскія сцены не происходили въ Нидерландахъ. Поэтому онъ старается оттѣнить восточный характеръ фигуръ, одѣвъ ихъ въ какія-то покрывала и снабдивъ ихъ тюрбанами и страннымъ оружіемъ, а пейзажу стремится придать экзотическій характеръ. Для Яна ванъ-Эйка, предпринимавшаго далекія путешествія, это было легко; ему стоило только выдавать Португалію за Востокъ. Бутсъ, ничего не видавшій, кромѣ своей родины, долженъ былъ изобрѣтать, и вѣроятно вслѣдствіе того, что Голландія была такою плоскою и ровной страною, Востокъ представился ему, по контрасту, скалистымъ. Тѣмъ, что онъ писалъ противоположное своей родинѣ, онъ думалъ вѣрнѣе всего схватитъ характеръ библейскихъ мѣстностей. Ново еще въ Бутсѣ то, что онъ первый старается выразить извѣстныя свѣтовыя явленія. Тогда какъ Янъ ванъ-Эйкъ видѣлъ все въ равномѣрно рѣзкомъ освѣщеніи, фонъ за св. Христофоромъ на картинѣ Бутса въ мюнхенской Пинакотекѣ озаренъ красноватыми лучами восходящаго солнца, а скалистое ущелье на первомъ планѣ еще погружено въ ночной мракъ. Въ картинѣ „Взятіе Христа подъ стражу“ онъ даже увлекся задачей, которою черезъ 200 лѣтъ снова занялся Эльсгеймеръ: изобразить, освѣщенныя факелами, фигуры, выдѣляющіяся на фонѣ ночного неба, по которому всходитъ блѣдная луна.

Однако даже въ этомъ проглядываетъ лишь дальнѣйшее слѣдованіе по тому же пути, но не измѣнившійся маршрутъ. Янъ такъ опередилъ свое время, его появленіе было настолько внѣ связи со всѣмъ прошлымъ, что послѣдующимъ

мастерамъ оставалось лишь сохранить за собой его завоеванія.

Правда, въ Нидерландахъ появлялись еще выдающіяся личности, которыя играли роль даже въ общемъ теченіи *европейскаго* искусства, но шли они всѣ порознь другъ отъ друга. Здѣсь отсутствовала совмѣстная работа художниковъ, логическая послѣдовательность въ развитіи искусства. *Исторія* искусства, въ XV вѣкѣ, была въ одной только Италіи.

9. Буря и натискъ во Флоренціи.

Именно во Флоренціи были на лицо всѣ нужныя данныя для такого логическаго дальнѣйшаго развитія. Здѣсь, гдѣ во главѣ правительства стоялъ Козимо Медичи, гдѣ Строцци, Барди, Ручеллаи, Торнабуони, Питти и Пацци съ помощью искусства золотили свои недавніе гербы, живописи были предложены такія задачи, какія ей не задавались нигдѣ въ мірѣ. Но кромѣ того Флоренція сдѣлалась и научнымъ центромъ Италіи. Всѣ великіе ученые, анатомы и математики, которыхъ Козимо призвалъ къ своему двору, работали рука объ руку съ художниками. Духъ науки проникаетъ все художественное творчество, и лишь этотъ духъ былъ способенъ разрѣшить тѣ чисто-техническія задачи, которыя ставились искусству въ теченіи всего столѣтія. Благодаря тому, что во Флоренціи работали художники, которые были скорѣе учеными, предававшимися съ фанатическимъ рвеніемъ разрѣшенію отдѣльныхъ проблемъ и употреблявшими всѣ свои жизненныя силы на то, чтобы вырвать у природы тайны ея творчества, лишь благодаря этому живопись кватроченто сдѣлала быстрые успѣхи. Вообще зданіе современной живописи только и могло воздвигнуться на фундаментѣ заложенномъ флорентійскими изслѣдователями.

Самой важной задачей была перспектива, съ которой художники прежнихъ временъ обращались совершенно неумѣло. Джотто каждый разъ, когда ему нужно было разставить дѣйствующія лица на нѣсколькихъ планахъ или установить правильное отношеніе фигуръ къ зданіямъ, терпѣлъ неудачу. Мазаччіо, при всей своей геніальности, слѣдовалъ въ сущности эмпирически своему чувству. Въ виду того, что правильность въ отношеніяхъ фигуръ къ пространству, а также дальнѣйшее развитіе пейзажа всецѣло зависѣли отъ законовъ перспективы, величайшіе умы и посвящали себя на первыхъ порахъ этому вопросу.

Великій зодчій Брунеллеско положилъ для этого необходимое начало. Поддерживаемый математикомъ Паоло Тосканелли, онъ первый устанавливаетъ правило, что предметы, удаляясь отъ глаза, кажутся меньше и представляетъ доказательство этого въ рисункѣ, изображающемъ площадь Баптистеріи. Такимъ образомъ путь былъ открытъ и по нему можно было идти дальше. Леонъ Баттиста Альберти, посвятившій первую книгу своихъ сочиненій живописи. въ особенности же перспективѣ, письменно изложилъ то, что до сихъ поръ передавалось устно, и изобрѣлъ квадратную сѣть, дававшую возможность разрѣшать сложнѣйшія задачи съ математическою точностью. Тотъ фактъ, что образовался цѣлый классъ художниковъ — „перспективистовъ;“ что для деревянныхъ инкрустацій на мебели излюбленными темами были перспективные образцы; что Гиберти даже въ своихъ барельефахъ изобразилъ, точно на картинахъ, перспективные фоны, — все это лишній разъ доказываетъ, какъ много значенія кватроченто придавало новой наукѣ.

Тогда-то въ качествѣ живописца, проводящаго теоретическія данныя на практикѣ, явился Паоло Учелло. Вазари передаетъ, что Учелло получилъ свое прозвище (Uccello — птица) оттого, что онъ, несмотря на свою бѣдность, держалъ цѣлый звѣринецъ, въ которомъ находились и рѣдкія

птицы. Въ этомъ изученіи животныхъ, столь характерномъ для кватроченто, онъ имѣлъ много общаго съ Пизанелло. Но главнымъ образомъ дѣятельность Учелло заключалась въ томъ, что онъ, вмѣстѣ со своимъ другомъ, математикомъ Манетти, создалъ изъ отдѣльныхъ правилъ перспективы цѣльное, систематичное ученіе. Есть что-то трогательное въ этомъ работникѣ, который превратился въ отшельника, забылъ весь міръ и просиживалъ цѣлыя ночи надъ головоломнымъ разрѣшеніемъ поставленныхъ себѣ задачъ. Какое ему было дѣло до жизни! Какое ему было дѣло до живописи! Если представлялась возможность, онъ охотно писалъ свои картины въ одномъ тонѣ, когда-же требовали отъ него, чтобъ онъ писалъ разными красками, для него было безразлично, красныя у него получались лошади или зеленыя. Своимъ истиннымъ, судьбой предназначеннымъ, призваніемъ онъ считалъ одно лишь разрѣшеніе вопросовъ перспективы.

Поэтому-то, въ своемъ „Потопѣ“, въ церкви Санта-Марія-Новелла, онъ не изобразилъ ужасы всемірнаго наводненія, что могъ бы сдѣлать любой джоттистъ, но поставилъ себѣ въ этой фрескѣ задачи, интересныя лишь по своей замысловатости, и вся картина вслѣдствіе этого пріобрѣла характеръ какой-то иллюстраціи къ учебнику перспективы. Въ соотвѣтственной фрескѣ, представляющей жертвоприношеніе Ноя, фигура, которая должна изображать Бога-Отца, летитъ внизъ головою изъ облаковъ, и это только для того, чтобы показать, какой видъ имѣлъ-бы человѣкъ, еслибы, во время паденія съ высоты онъ внезапно повисъ въ воздухѣ. И батальныя картины Учелло кажутся дикими для современнаго глаза: эти странно раскрашенные кони, съ толстыми шеями, — вздымающіеся на дыбы, или окоченѣло лежащіе на землѣ, — походятъ скорѣе на карусельныхъ, нежели на живыхъ лошадей.

Но уже эти два слова „батальныя картины“ — указываютъ на тотъ колоссальный переворотъ, который происходилъ

тогда въ искусствѣ. Одинъ фактъ, что вообще дозволялось изображать такія мірскія вещи, свидѣтельствуетъ о громадномъ шагѣ впередъ, сдѣланномъ этой эпохой. И если вспомнить, что Учелло пошелъ по пути, на которомъ у него не было предшественниковъ, — что къ тому, къ чему онъ стремился, вернулись только въ XVI вѣкѣ Рафаэль и Тиціанъ, а въ XVII — Сальваторъ Роза и Черквоцци, можно понять все значеніе въ исторіи искусства этого отважнаго и фанатическаго генія. Ни одно завоеваніе не совершается съ одного удара, и задаваться новыми проблемами представляетъ больше заслугъ, чѣмъ придерживаться стараго, преклоняться только передъ совершенствомъ его формъ. Лишь благодаря такимъ умамъ, какъ Учелло, флорентійская живопись не остановилась, подобно нидерландской, а продолжала стремиться къ достиженію все новыхъ вершинъ. И, въ сущности, какъ удивительно изучены движенія этихъ всадниковъ! Какъ ясно отдѣлены планы! Съ какой ботанической точностью написаны листья и фрукты на апельсиновыхъ деревьяхъ! Какъ старается Учелло, съ зоркостью японца, вѣрно по перспективѣ воспроизвести все эти сучки и листочки. Читая его біографію и глядя на его произведенія, какимъ благоговѣніемъ исполняешься передъ этимъ мученикомъ, предававшимся, какъ священнодѣйствію, изученію перспективы, листьевъ, и сучковъ.

Его конный портретъ кондотьера Джона Хоквуда, написанный на стѣнѣ Флорентійскаго Собора, означаетъ также начало цѣлой эпохи въ искусствѣ. Духъ Ренесанса и конныя статуи—какія это совмѣстныя понятія! Въ подражаніе античнымъ временамъ, и теперь возникло стремленіе воздвигать конныя статуи на городскихъ площадяхъ. Но вслѣдствіе того, что скульптура не была еще въ состояніи справиться съ трудностями подобной задачи, довольствовались покамѣсть конными статуями въ живописи. Все въ этой фрескѣ Учелло полно характерной и монументальной осанки. Донателло вѣ-

роятно изучалъ ее, когда 17 лѣтъ спустя, создавалъ статую Гаттамелаты. И даже еще въ Тиціановскомъ конномъ портретѣ Карла V проглядываютъ слѣды вліянія учелловскаго Хохвуда.

Второй задачей новой эпохи было создать новое тѣло и выразить новую душу. Въ средніе вѣка люди чувствовали себя стадомъ, которое слѣдовало за добрымъ пастыремъ. Въ соотвѣтствіи съ этимъ и искусство также не знало ни самостоятельности, ни обособленности. Господствовалъ единый однообразный, общій типъ красоты: длинныя, болѣзненно-тонкія фигуры, безъ опредѣленнаго рисунка въ тѣлосложеніи, всѣ линіи закругленныя; при этомъ соотвѣтственная осанка—изящная, плавно изогнутая; жеманная поступь ногъ, едва касающаяся земли, потому что земля не родина человѣка и жизнь должна быть лишь странствованіемъ къ вѣчности.

XV столѣтіе означаетъ побѣду индивидуализма, отдѣльная личность безъ стѣсненія выдвинулась впередъ. Сразу предстаетъ множество рѣзко - очерченныхъ характеровъ, исполненныхъ крѣпости, личностей, выточенныхъ изъ цѣльнаго куска, сильныхъ натуръ, которыя одинаково могутъ быть отнесены и къ разряду великихъ людей, и къ разряду преступниковъ. Сила характера, самобытность и энергія были идеалами этой эпохи. Все это новое человѣчество, всѣ эти сильныя, здоровыя какъ узлистое дерево, мужественныя фигуры должны были появиться и на картинахъ такими, какими ихъ создало время. Прежде любили нѣжную красоту, нѣчто женственное, ангельски-мягкое, кроткое и ласковое,—теперь художники изображали лишь энергичныхъ и сильныхъ людей. На картинахъ старыхъ мастеровъ даже бородатые мужчины имѣли такой-же робкій видъ, какъ и женщины; теперь нужно было вмѣсто гибкаго и мягкаго представлять лишь угловато-рѣзкое, неподатливое и рѣшительное, богатырски - мощное. Фигуры, прежде почти безтѣлесныя, витавшія надъ землею, должны были теперь

крѣпко стоять на ногахъ, сростись со своею земною родиной.

Не одна внѣшность людей перемѣнилась, но и жизнь ихъ чувствъ. Прежде смиреніе свѣтилось изъ робко опущенныхъ глазъ, и нѣжно - просвѣтленныя лица выражали покорность, теперь вдругъ появились какія-то задорныя физіономіи съ грозно насупившимися бровями. Весь звѣринецъ страстей былъ выпущенъ на волю. Какъ всѣ тираны кватроченто безъ удержу отдавались своему бѣсу, бѣсу-ли чувственности или безумной вспыльчивости, такъ и въ искусствѣ требовалось теперь выражать болѣе сильные аффекты. Художники старались угнаться за всякимъ мимолетнымъ движеніемъ души, за всякимъ измѣненіемъ выраженія, передать страсть, охватывающую и судорожно потрясающую всего человѣка.

Къ такимъ задачамъ Янъ ванъ-Эйкъ и Пизанелло еще не подходили; они писали новые костюмы своей эпохи, но въ изящной осанкѣ ихъ фигуръ сказывалась зависимость этихъ художниковъ отъ готики. Ихъ произведенія еще ничего не говорили о суровомъ дыханіи новаго времени, о его широкомъ, непринужденномъ отношеніи ко всему, о всей той духовной безднѣ, которая вдругъ со стихійною силой раскрылась въ людяхъ. Донателло первый внесъ въ пластику новый идеалъ. И замѣчательно, что за одною крайностью тотчасъ же слѣдовала другая. Чѣмъ грубѣе и несуразнѣе проявлялось индивидуальное начало, тѣмъ прекраснѣе становились изображенія по своей характерности. Масса странныхъ физіономій вдругъ появляется въ художественныхъ произведеніяхъ: грубые пролетаріи съ тяжелыми формами, крестьяне съ желѣзными костями и угловатыми, обвѣтренными лицами, старые полумертвые отъ голоду нищіе, съ дряблыми мускулами и трясущимся тѣломъ, бездомные бродяги съ голыми черепами, взъерошенными щетинистыми бородами и длинными мускулистыми руками. Прежде фигуры

жеманились, теперь каждая линія стала нервной. Въ размашистой и энергичной осанкѣ этихъ фигуръ отражается весь духъ здороваго, какъ узловатое дерево, вѣка кондотіеровъ. Тѣла этихъ людей, обуреваемыхъ страстями, казались какъ-бы потрясенными въ судорогѣ. Въ своемъ стремленіи къ убѣдительной мимикѣ, Донателло иногда впадалъ въ гримасу. Это не случайно, что онъ такъ любилъ образы Магдалины и Іоанна Крестителя; въ нихъ какъ-разъ было все, что требовалъ вкусъ той эпохи: тѣло, на которое голодъ и лишенія наложили съ суровой правдою свои стигматы, высохшіе скелеты, покрытые зачерствѣлой кожей, содрогающіеся въ горестныхъ рыданіяхъ и полные визіонернаго пафоса.

Чѣмъ былъ въ скульптурѣ Донателло, тѣмъ былъ въ живописи Андреа-дель-Кастаньо, отважный неустрашимый духъ котораго не отступалъ ни передъ какою грубостью, ни передъ какимъ преувеличеніемъ, въ тѣхъ случаяхъ, когда его созданіямъ нужно было придать больше характера. Какъ и Донателло, онъ любилъ отталкивающія физіономіи одичалыхъ пустынниковъ и изголодавшихся отшельниковъ, характерныя черты которыхъ, обезображенныя чудовищно-напряженной жизнью, навсегда врѣзываются въ память. Какъ у Донателло, такъ и у него острота наблюденія соединялась съ поразительною статуарною мощью. Его распятіе, въ церкви Санта Марія Нуова, великолѣпно по своему патетическому выраженію; въ особенности хороша Марія—строгая, измученная матрона, вся потрясенная рыданіями. На его „Тайной вечери“, въ монастырѣ Санта Аполлонія, всѣ фигуры исполнены строгой и жесткой характерности и той сосредоточенной жизненности, которая присуща донателловскимъ статуямъ на Кампаниле. Передъ его „Pieta“ въ Берлинѣ останавливаешься, пораженный необычайно-грандіозною и героическою уродливостью этой картины, а что-либо подобное его Магдалинѣ и обоимъ Іоаннамъ въ церкви Санта Кроче можно

найти только въ аскетическихъ изваяніяхъ великаго флорентійскаго скульптора.

Въ своемъ реализмѣ онъ достигалъ иногда высокаго, царственнаго стиля. Конный портретъ Николо да Толентино, созданный имъ въ pendant къ Хоквуду Учелло, поразителенъ своей гордой монументальностью. Портреты Данте, Петрарки, Боккаччіо, Аччіауоло, Уберти и Пиппо Спано, написанные имъ для виллы Пандольфини, производятъ донельзя внушительное впечатлѣніе своею величественной и героической осанкой. Въ особенности Пиппо Спано—стоящій съ широко-раздвинутыми ногами и съ мечемъ въ рукахъ—представляетъ, воплощеніе духа кватроченто, этого стихійнаго времени, одинаково великаго и въ искусствѣ, и въ страстяхъ. Къ Кастаньо подходитъ слово „terribile", которымъ тогда такъ злоупотребляли,—онъ царь той могущественной эпохи, воздвигнувшей массивную „рустику" палаццо Питти.

Третьей художественной областью, подлежавшей изученію, были краски. Художники, привыкшіе писать фрески, не обращали должнаго вниманія на технику живописи, связанной съ мольбертомъ, и потому были далеки отъ той красочной силы, которую они могли видѣть на нидерландскихъ картинахъ, попадавшихъ въ Италію. Доменико Венеціано, родомъ изъ Венеціи, гдѣ впослѣдствіи итальянскій колоритъ праздновалъ свои величайшіе тріумфы, положилъ начало этому изученію. Онъ видѣлъ, какъ Пизанелло писалъ фрески во дворцѣ дожей, послѣдовалъ потомъ за этимъ мастеромъ въ Римъ и наконецъ поселился во Флоренціи. Какъ говорятъ, Доменико былъ первымъ художникомъ, производившимъ, независимо отъ нидерландцевъ, всевозможные опыты смѣшенія красокъ. Хотя его картины писаны еще темперой, однако онъ съумѣлъ достичь въ нихъ особеннаго блеска и мерцанія, мягкаго эмалеваго перелива. Интересенъ фактъ, что венеціанецъ, занесшій любовь къ краскамъ изъ

своей родины въ строгую къ рисунку, пластично мыслившую Флоренцію, уже въ началѣ столѣтія стремился къ тому, чего впослѣдствіи, во времена Беллини, добивались венеціанскіе живописцы.

Также и по чувству, вложенному въ картины, узнаешь въ Доменико венеціанца. Его нельзя считать дикимъ натуралистомъ въ родѣ Кастаньо, хотя въ его образàхъ и встрѣчаются иногда нѣкоторыя рѣзкости. Впрочемъ, оба эти художника оказывали взаимное вліяніе другъ на друга. Благодаря Доменико, Кастаньо дѣлалъ иногда колористическіе эксперименты, какъ напр. въ своемъ „Распятіи". Ходили даже слухи, что онъ будто бы убилъ Доменико изъ зависти къ его колористическимъ успѣхамъ. Съ другой стороны, Доменико находился подъ несомнѣннымъ вліяніемъ Кастаньо, когда писалъ свои образа св. Іоанна и св. Франциска, въ церкви Санта Кроче. Но въ сущности мужественность не вязалась съ его нѣжною натурою.

Наряду съ Пизанелло, онъ былъ первымъ, писавшимъ портреты въ профиль,—что кстати такъ ясно указываетъ на происхожденіе портрета изъ медали. Всѣ изображенныя имъ лица—молодыя дѣвушки. На портретѣ маленькой Барди, въ музеѣ Польди Пеццоли въ Миланѣ, онъ нѣжно и любовно нарисовалъ очаровательныя линіи ея задорнаго профиля и тонкой шеи, открытый взоръ подростка и бѣлокурые волосы украшенные жемчугомъ. Въ этомъ произведеніи Венеціано съ изумительной тонкостью передалъ всю неразвившуюся грацію и прелесть женской юности и это было сдѣлано имъ въ то время, когда остальные портретисты были еще настолько грубы, что любили писать лишь морщинистыя лица и характерную уродливость. Та же самая молодая особа встрѣчается снова въ профильномъ портретѣ въ Берлинской галлереѣ, лишь нѣсколькими годами старше. Тамъ — подростокъ, невѣста, еще по дѣтски застѣнчивая, тутъ—молодая женщина, серьезная и слегка пополнѣвшая. Въ виду того, что многіе пор-

треты дѣвушекъ, разбросанные по различнымъ галлереямъ, приписываемые другимъ художникамъ, несомнѣнно принадлежатъ Доменико, онъ является среди флорентійскаго мужественнаго искусства того времени какимъ-то féminin первымъ, почувствовавшимъ грацію молодости и прелесть нѣжной женственности. Венеція, все искусство которой впослѣдствіи было сплошнымъ гимномъ женщинѣ, уже въ началѣ XV вѣка породила въ немъ перваго женскаго портретиста.

Понятно, что такіе піонеры, какъ Доменико Венеціано, занятые всевозможными проблемами, не могли удовлетворить всѣ художественныя потребности своего времени. Но тутъ, какъ и всегда, наряду съ развѣдчиками шли завоеватели, наряду съ изслѣдователями популяризаторы. Первые не знали раздвоенія, не знали дѣятельности въ различныхъ областяхъ. Они въ немногихъ произведеніяхъ, изъ которыхъ каждое было цѣлымъ открытіемъ, давали результаты своихъ изслѣдованій. Вторые, вмѣсто того чтобы углубиться дальше, расширяли область примѣненія открытій. Съ помощью техническаго орудія, созданнаго художниками-піонерами, они предприняли завоеваніе міра. Вся тогдашняя жизнь проникла въ искусство. Художники стали писать исторію культуры своего времени.

Въ особенности Фра Филиппо Липпи и Гоццоли сдѣлались лѣтописцами той эпохи. Вслѣдствіе своей беззаботности и плодовитости, они не могли вникать въ художественно-научные вопросы, и съ восторгомъ окунулись въ волны современной жизни. Оба, по своему положенію и воспитанію, скорѣе должны были бы высоко держать знамя старой религіозной живописи. Одинъ былъ монахомъ, другой любимѣйшимъ ученикомъ благочестиваго фра Беато. Но какъ мало церковнаго настроенія осталось въ ихъ произведеніяхъ!

Фра Филиппо уже какъ человѣкъ—интересный типъ своего времени. Хотя онъ и былъ только восемью годами моложе Фіезоле, но отличался отъ него какъ галантный

abbé отъ святаго отшельника. Фра Джіованни, въ тишинѣ своей кельи, не зналъ искушеній жизни, не зналъ страсти къ женщинѣ. Фра Филиппо, наоборотъ, былъ „такимъ влюбчивымъ по природѣ, что на женщинъ былъ способенъ отдать все свое имущество". Онъ на цѣлые дни пропадалъ изъ своей мастерской, въ погонѣ за любовными приключеніями, и былъ наконецъ запертъ въ своемъ монастырѣ, откуда однако ему удалось бѣжать черезъ окно, при помощи веревокъ, скрученныхъ изъ простынь. Онъ похитилъ Лукрецію Бути, хорошенькую монахиню изъ Прато, а младшая сестра ея, Спинета, также бѣжавъ, присоединилась къ веселой парочкѣ. Козимо де Медичи „отъ души хохоталъ", услыхавъ о продѣлкахъ жизнерадостнаго монаха.

Эти біографическія детали, безразличныя какъ анекдоты, освѣщаютъ, однако, всю ту веселую, свѣтскую эпоху и объясняютъ также, почему картины Фра Филиппо такъ мало имѣютъ общаго съ картинами Фіезоле. Лишь въ немногихъ юношескихъ произведеніяхъ, какъ напр. въ берлинскомъ „Поклоненіи младенцу", чувствуется отголосокъ той божественной любви, которую изображалъ Фра Анджелико. Самая тема равно какъ и свѣтлыя, розовыя краски и мягкія складки одеждъ, еще говорятъ о связи со старымъ искусствомъ. Но впослѣдствіи Фра Филиппо превратился въ свѣжаго разсказчика, смотрѣвшаго на жизнь чувственнымъ взоромъ и писавшаго веселыхъ дѣвушекъ и женщинъ, не имѣющихъ ничего общаго со святостью. Его „Вѣнчаніе Маріи" представляется какимъ-то сералемъ: миловидныя дѣвушки-подростки стоятъ на колѣняхъ, ихъ волосы украшены вѣнками изъ розъ, а въ рукахъ онѣ держатъ лиліи на длинныхъ стебляхъ. Въ его Мадоннахъ отсутствуетъ всякая торжественность, всякая представительность: Марія превратилась у него въ молодую флорентійскую даму, придающую большое значеніе своему туалету. Онъ одѣваетъ ее въ платья, окаймленныя золотомъ, задрапировываетъ въ шарфы, украшаетъ драгоцѣн-



Лоренцо Лотто. Св. Себастіанъ и Св. Христофоръ.

сильныя, здоровыя, цѣльныя натуры, крупныя личности, будь-то въ добромъ или въ зломъ. Въ XVI вѣкѣ этого больше нѣтъ. Нѣтъ больше маленькихъ обособленныхъ княжествъ, нѣтъ кондотьеровъ, вся Италія сводится къ одной великой державѣ—къ папству. На Сѣверѣ образовалось міровое государство, въ которомъ солнце не заходитъ. Этому направленію централизаціи слѣдуетъ и искусство.

Если прежде въ каждомъ уголкѣ Италіи имѣлись свои художники, то теперь Римъ, столица страны, становится средоточіемъ искусства. Очень немногіе художники родились въ самомъ городѣ. Они происходятъ изъ отдаленнѣйшихъ округовъ полуострова. Но они стекались въ Римъ, потому что вѣрили, что могутъ творить только въ Вѣчномъ Городѣ. И во всемъ, что они дѣлаютъ, царитъ общій стиль. Мастера кватроченто были—рѣзко опредѣленныя индивидуальности, совершенно такія же, какъ деспоты отдѣльныхъ городовъ, чувствовавшіе себя царями въ своихъ маленькихъ царствахъ. Каждаго изъ нихъ можно узнать съ перваго взгляда. Каждый столяръ придаетъ своимъ работамъ свой личный отпечатокъ. Намъ дороги эти произведенія, не какъ продукты ручнаго труда, а какъ человѣческіе документы. Художники XVI столѣтія прячутъ свою личность за своими созданіями. Всѣ индивидуальныя особенности стушеваны. Какъ въ мірѣ политическомъ имѣлись всего двѣ великія личности: папа и императоръ, такъ и въ области искусства имѣются всего два, три властителя, при которыхъ всѣ остальные чувствуютъ себя ихъ придворной челядью. Слово „школа", не имѣющее въ кватроченто никакого значенія, получаетъ академическій смыслъ. Всѣ они вассалы, склоняется-ли одинъ больше къ Рафаэлю, другой больше къ Микель Анджело. Если искусство того времени изобразить въ видѣ карты, мы увидимъ, что она соотвѣтствуетъ композиціи картинъ: одна центральная фигура господствуетъ надъ всѣми остальными.

Перино дель Вага, чей драгоцѣнный декоративный талантъ пришелся очень кстати для Рафаэля, позднѣе писалъ самостоятельно миѳологическія фрески въ палаццо Доріа въ Генуѣ, варіанты тѣхъ фресокъ, которыя онъ подъ началомъ Рафаэля исполнялъ въ Фарнезинѣ и въ Лоджіяхъ. Даніэле да Вольтерра является въ „Снятіи со Креста", которое онъ писалъ для церкви Санта Тринита деи Монти, точно такимъ-же вѣрнымъ приверженцемъ рафаэлевскаго стиля. А его картина въ Луврѣ, Давидъ, обезглавливающій Голіаѳа, долгое время приписывалась Микель Анджело. Его пристрастіе къ громаднымъ размѣрамъ, къ дикимъ движеніямъ и вздутымъ мускуламъ выступило на мѣсто изящной простоты.

Микель-анджеловская тяжеловѣсность формъ, въ соединеніи со стремительностью движеній и непристойной чувственностью, выдаетъ Джіуліо Романо. Онъ какъ разъ былъ любимымъ ученикомъ Рафаэля и позднѣе сдѣлался наипригоднѣйшимъ его помощникомъ. Большинство работъ въ Станцѣ делль Инчендіо, въ Фарнезинѣ, и въ залѣ Константина, приписываемыя Рафаэлю, и многія станковыя картины изъ поздняго рафаэлевскаго періода, какъ „Жемчужина" въ Мадридѣ, „Маргарита" въ Луврѣ, портретъ Іоанны Арагонской—все это дѣло рукъ Джіуліо. Еще при жизни Рафаэля онъ закончилъ его Преображеніе и Вѣнчаніе Маріи. Ни одинъ изъ учениковъ Рафаэля не перенялъ такъ всецѣло его стиль, хотя уже тогда онъ придалъ грубоватость и узловатость его способу выраженія. Въ позднѣйшихъ вещахъ Джіуліо не замѣтно ничего ученическаго. Неудержимая стремительность выступаетъ на мѣсто мягкости. Уже въ его изображеніяхъ Маріи много элементовъ Микель Анджело: мадонны—здоровенныя женщины съ крупными формами, младенецъ Христосъ крѣпкій мальчуганъ съ живыми сложными движеніями. Его фрески въ Палаццо дель Тэ въ Мантуѣ еще меньше напоминаютъ его рафаэлевскіе пріемы въ прошломъ. Мускульная кулачная удаль, грубоватость—отличи-

тельные признаки его картинъ, въ которыхъ онъ излагаетъ любовную исторію Психеи и другихъ олимпійцевъ. Въ залѣ гигантовъ находится самое дикое и смѣлое созданіе сильной руки Джіуліо. У свода вверху видишь въ перспективѣ кажущуюся панораму: іоническую залу съ колоннами подъ могучимъ куполомъ, обнимающимъ тронъ Юпитера. Весь Олимпъ со всѣми богами и богинями въ волненіи. Гиганты со стѣны осаждаютъ небо. Молніи ниспадаютъ зигзагами, и храмы съ колоннами и стѣнами рушатся на безчинствующихъ. Плоскости совершенно не расчленены, такъ что потокъ фигуръ неудержимо разливается по стѣнамъ и потолку. Уничтожена даже граница между поломъ и стѣнами. Джіуліо заставилъ вымостить полъ камнями и, чтобы усилить нелѣпую иллюзію, написалъ на нижней части стѣны продолженіе картины.

Немного прошло времени, какъ и Флорентійская школа повернула на тотъ-же путь. Нельзя больше говорить о самихъ мастерахъ, если желаешь ихъ опредѣлить, а нужно только указать на образцы, которымъ они слѣдовали. Франческо д'Убертино, прозванный Баккіакка, расписывалъ мебель въ духѣ кватроченто, но придавалъ своему колориту тотъ мягкій душистый сѣрый оттѣнокъ, который впервые ввелъ въ живопись дель Сарто. Франчіа Биджіо, работавшій вмѣстѣ съ дель Сарто надъ фресками въ Аннунціатѣ и въ Скальцо, кромѣ своей мебельной живописи, извѣстенъ главнымъ образомъ своими портретами, въ которыхъ онъ тонко разнообразилъ леонардовскую Мону Лизу. Пунтормо, также хорошій портретистъ, умѣлъ въ своихъ раннихъ произведеніяхъ — какъ напримѣръ въ Благовѣщеніи 1516 года — нѣжно воспроизводить прозрачно-серебристо-сѣрый тонъ дель Сарто, но позднѣе — въ мученичествѣ сорока святыхъ изъ галлереи Питти — перешелъ къ напыщенному подражанію Микель Анджело. Ридольфо Гирландайо, очень схожій вначалѣ съ Рафаэлемъ, повторялъ позднѣе съ ремесленной тяжело-

вѣсностью то, что въ юности своей онъ выражалъ умно и непосредственно. При видѣ произведенiй Франческо Граначчи, когда они принадлежатъ къ его юношескимъ работамъ, вспоминаешь Доменико Гирландайо, и Рафаэля или Микель Анджело, когда они изъ старческаго возраста. Джiулiано Буджiардини, Джiованни Солiани, Доменико Пулиго и какъ ихъ всѣхъ тамъ зовутъ — все это конечно привлекательные художники, но ихъ работы не больше какъ отсвѣты тѣхъ произведенiй, которыя были созданы мастерами-законодателями.

Чѣмъ больше столѣтiе подвигается впередъ, тѣмъ меньше въ немъ художественнаго своеобразiя. Правда, портретная живопись держится еще нѣкоторое время. Именно, Бронзино оставилъ послѣ себя цѣлый рядъ портретовъ, которые не только опредѣлили для всей Европы характеръ придворной живописи, но и по своей серьезной самобытности отвѣчаютъ лучшимъ традицiямъ примитивовъ: рельефно выточенные, какъ на медальонахъ, они изящны по передачѣ и благородны по краскѣ. Но и этотъ мастеръ является только отпрыскомъ длиннаго ряда великихъ портретистовъ, которыхъ произвела предъидущая эпоха. Что̀ онъ еще могъ—передать человѣческую физiономiю въ ея характерной правдивости — этого уже не хотѣли и не могли позднѣйшiе художники. Если XV столѣтiе со своими междуусобными войнами, позволявшими каждому деревенскому мальчишкѣ стать герцогомъ, съ своей безцеремонностью и безграничнымъ чувствомъ личнаго достоинства, породило индивидуальнѣйшiе портреты, то XVI столѣтiе, уничтожившее свободныя общины и духъ индивидуализма, наложило и на портреты свой отпечатокъ безличiя. На мѣсто индивидуальности выступаетъ типъ. Или портретной живописи совершенно избѣгаютъ, такъ какъ зависимость отъ модели не уживается со стремленiемъ къ идеальной красотѣ.

Теперь распростирается громадная однообразная пу-

предлагающей грудь младенцу. Надо всѣмъ созданіемъ разлить пикантный ароматъ парижскихъ духовъ.

Въ XVI столѣтіи работали еще оба Клуэ, Жанъ и Франсуа, въ этомъ старинномъ стилѣ. Жанъ Клуэ, придворный живописецъ, жившій у Франца I до 1540 года, можетъ быть сопоставленъ съ Гольбейномъ по фотографичной точности, съ которой онъ воспроизводитъ человѣческія лица. У Франсуа Клуэ, послѣдовавшаго въ качествѣ придворнаго живописца за своимъ отцомъ въ 1540 году, та же строгая твердая манера, только онъ болѣе свѣтскій, изысканный, напоминаетъ скорѣе Бронзино, чѣмъ Гольбейна.

Въ большой живописи между тѣмъ произошла такая же перемѣна декорацій, какъ и всюду въ другихъ мѣстахъ. Уже итальянскіе походы французскихъ королей къ концу XV вѣка установили художественныя сношенія съ Италіей. Карлъ VIII и Людовикъ XII, воевавшіе между собой изъ за миланскаго герцогства, не только возили съ собой своихъ художниковъ, какъ, напримѣръ, Жана Перреаля, въ Италію, но и побуждали итальянскихъ художниковъ переселяться во Францію. Достаточно будетъ назвать великое имя Леонардо. Съ Франца I начинается собственно итальянское Возрожденіе. Во Францію былъ призванъ цѣлый отрядъ итальянскихъ мастеровъ, чтобъ декорировать вновь выстроенные замки. Особенно Фонтенбло—то же мѣсто, гдѣ въ XIX вѣкѣ живописали Миллэ и Руссо, Коро и Діазъ — сдѣлалось французскимъ Ватиканомъ. Россо, Приматиччіо и Никколо делль-Абате руководили работами,—художники, мимо произведеній которыхъ въ Италіи проходишь равнодушно, и которые не стали лучше отъ того, что ихъ видишь во Франціи. Изъ французовъ за ними послѣдовалъ Жанъ Кузенъ, художникъ очень быстро работавшій, съ большими знаніями; его „Страшный Судъ“ содержитъ много блестящихъ театральныхъ эффектовъ. И поучительно сравнить позднѣйшую декоративную живопись замка Фонтенбло съ ранней. Мастера, призванные

для этихъ новыхъ работъ, были не итальянцы, а нидерландцы. Но Іеронимъ Франкенъ, главарь нидерландской колоніи, былъ ученикомъ ученика Микель Анджело, Франса Флориса. Поэтому, проходя по заламъ замка, не замѣчаешь никакой разницы между созданіями итальянскими и нидерландскими.

Система централизаціи чинквеченто повела къ полнѣйшему обезличенію искусства. Все стало эластичнымъ, отточеннымъ и свѣтскимъ. Но какъ портреты, которые художники различнѣйшихъ странъ пишутъ съ себя, похожи всѣ другъ на друга—на всѣхъ одинъ и тотъ же фантастическій костюмъ и та же декламаторская поза—такъ и живописи ихъ недостаетъ индивидуальной печати. Только подписи подъ картинами говорятъ намъ, что одно — произведеніе нѣмца, другое нидерландца, а это француза. Видишь же всегда одно и то же: общія идеальныя формы, типичныя лица, одѣянія, не принадлежащія никакому времени, правильно выравненную композицію и равномѣрно-холодную оффиціальность въ выраженіи чувствъ. Вторая половина XVI вѣка, несмотря на всю ея плодовитость, является временемъ общаго разслабленія, усталости и истощенія. Идеалы Возрожденія выдохлись, а новыхъ еще не было. Несмотря на то, что великіе художники умерли, эти работали, пользуясь ихъ мыслями, и сводили къ научнымъ правиламъ то, что было у первыхъ выраженіемъ ихъ личности. Еще въ началѣ столѣтія каждая страна, каждая мѣстность, имѣла свое искусство. Теперь на мѣсто діалектовъ выступилъ всесвѣтный языкъ, живопись—воляпюкъ. Новое развитіе могло наступить для искусства только въ томъ случаѣ, если бы какое-нибудь великое культурное движеніе дало ему новое содержаніе, показало ему другія задачи, другія цѣли. Эти новые идеалы были даны ему контръ-реформаціей.

IV. Борьба Венеціи и Испаніи противъ Рима.

13. Лоренцо Лотто.

Ходъ развитія искусства въ XVI столѣтіи былъ совершенно такимъ же, какъ и въ XV. За великимъ языческимъ Возрожденіемъ послѣдовала церковная реакція. И какъ въ тѣ времена ураганъ, налетѣвшій съ Савонаролой, былъ заранѣе возвѣщенъ молніей и громомъ, такъ начало контръ-реформаціи нужно отнести къ 20-мъ годамъ истекшаго столѣтія. Можно видѣть, какъ въ творчество мастеровъ Возрожденія внезапно вторгается чуждый тонъ, какъ къ античной веселости, къ эллинскому упоенію формой примѣшивается странно-визіонерный возмущенный элементъ. Кажется, что надъ фигурами Микель Анджело тяготѣютъ кошмары, какъ будто мысль о Назареянинѣ не даетъ имъ покоя. Глаза Іоанна въ Положеніи во Гробъ Фра Бартоломмео, глаза Крестителя въ Мадоннѣ ди Фолиньо, глаза Цециліи и Мадонны ди Санъ Систо—свидѣтельствуютъ о томъ, что даже эти мастера были затронуты церковнымъ теченіемъ, волны котораго долетали изъ Германіи въ Италію. Только соприкосновеніе это оставалось у нихъ внѣшнимъ. Тѣ нѣсколько капель христіанства не смѣшивались съ эллинской кровью.

Иначе складывались обстоятельства въ Венеціи. Венеція съ самаго своего основанія была церковнымъ городомъ, византійской провинціей въ итальянскихъ владѣніяхъ. Въ про-

долженіи всего кватроченто она оставалась оплотомъ противъ Возрожденія. Даже послѣ того какъ извнѣ черезъ Джентиле да Фабріано и Пизанелло было введено свѣтское реалистическое искусство, туземная муранская школа крѣпко держалась средневѣковыхъ традицій. Къ концу столѣтія, когда вліяніе Савонаролы распространилось по всей Италіи, Кривелли пользуется случаемъ вызвать еще разъ къ жизни византійство. Правда, что теперь наступаетъ время, когда Венеція походитъ на островъ Цитеры, она вся напоена шумнымъ праздничнымъ ликованіемъ и земными чувственными восторгами. Никто больше не думаетъ о небѣ. Сама земля становится небомъ. Поютъ гондольеры, смѣются красивыя женщины. Всѣ богаты, горды и счастливы. Мягкій чувственно-удушливый воздухъ пишетъ Джіорджіоне; величаво-праздничный изысканный блескъ пишетъ Тиціанъ. Но хотя эти созданія и знаменовали высшую точку развитія венеціанскаго искусства, между вожаками этого движенія не было ни одного венеціанца. Альдъ Мануцій, сдѣлавшій Венецію литературнымъ центромъ гуманизма, былъ родомъ изъ Флоренціи. Всѣ художники были изъ Terra Ferma: Джіорджіоне изъ Кастельфранко, Пальма изъ Серинальты, Тиціанъ изъ Пьевы. Но даже эти мастера сохраняютъ въ своихъ античныхъ картинахъ строгость святости. У нихъ нѣтъ ничего похотливаго, какъ у Корреджіо, ничего сладострастнаго, какъ у Содомы. Тиціанъ, будучи язычникомъ, пишетъ въ то-же время тѣхъ мадоннъ съ мертвой головой, которыя являются какъ-бы предвкушеніемъ іезуитскаго искусства. И завершаетъ свое творчество этотъ мастеръ не античной картиной, а изображеніемъ терноваго вѣнца. Себастіано не пишетъ въ Римѣ ничего античнаго, а одни только чудеса и мученичества. Какъ бы охотно ни представлять себѣ при словѣ Венеція солнечный свѣтъ и звуки мандолинъ, все же первое впечатлѣніе —черная гондола, мрачно скользящая, какъ пловучій гробъ, по темно-зеленымъ лагунамъ. Мрачно-строгъ

одежды, сдѣланныя изъ мягкихъ матерій, кажутся у него стальными, въ особенности же похожи на металлъ застылыя, топорщущіяся мантильки, такъ часто встрѣчающіяся на его герояхъ. Говорятъ, что, съ цѣлью получать излюбленныя имъ острыя, вытянутыя складки, онъ употреблялъ для драпировокъ жесткую бумагу, смазанную клеемъ, можетъ быть еще охотнѣе онъ изготовилъ бы себѣ модели изъ жести. Бронзовый стиль его рисунка отразился и на краскахъ: вслѣдствіе того, что все представлялось ему въ какомъ-то желѣзномъ видѣ, онъ и краскамъ придавалъ металлическій оттѣнокъ. Даже тѣ фигуры, которыя писаны имъ съ натуры, походятъ на бронзовыя статуи, и складки ихъ одеждъ отливаютъ металлическимъ блескомъ полированной бронзы.

Въ выборѣ деталей сказалась та же склонность Мантеньи къ металлической жесткости. Его закованные въ бронзовыя латы воины, задрапированные въ каменныя складки святые исключительно окружены сверкающими и твердыми предметами, какъ-то: шлемами, свинцовыми кружками, панцырями, зубчатыми лучистыми сіяніями, гвоздями и проч. Прежніе художники изображали ореолы святыхъ легкими и эфирными— Мантенья превратилъ ихъ въ тяжелыя, блестящія, мѣдныя тарелки. Головки серафимовъ, витающихъ вокругъ божественныхъ видѣній, лишь слегка намѣченныя у другихъ мастеровъ, у него имѣютъ видъ терракотовыхъ бюстиковъ Луки делла Роббіа, повисшихъ въ воздухѣ. На „Воскресеніи Христовомъ“, позади Спасителя — лучистое сіяніе, съ зубчатыми, острыми, какъ бритва, краями. На гравюрѣ, изображающей распятіе, къ кресту прибита толстыми гвоздями надпись I. N. R. I., а на первомъ планѣ лежитъ тяжелая, дубовая дверь, окованная въ заржавленное желѣзо. Часто для усиленія металлическаго впечатлѣнія онъ всюду разбрасываетъ вазы и урны, мѣдную посуду и золотыя монеты.

Самое грандіозное, что создано Мантеньей, это его пейзажъ, такой же бронзовый, какъ и все прочее. Его люди не могли

бы жить на обыкновенной землѣ, имъ нуженъ былъ такой же застывшій и величественный міръ, какъ они сами, и Мантенья выдумалъ его для нихъ. На его картинахъ нѣтъ ни садовъ, ни луговъ, ни зелени, ни цвѣтовъ. Кажется, точно съ поверхности земли содранъ верхній слой. Всюду видишь однѣ только эрратическія глыбы, высохшія деревья и кустарники, камни и песчаныя дороги. На горахъ торчатъ грозные замки, съ свинцовыми крышами, или мрачные города, окруженные высокими, неприступными стѣнами. Растительность вымерла, а на первомъ планѣ громоздятся острыя грифельныя скалы, съ зіяющими пещерами. Мантенья навѣрное видѣлъ такія мѣстности въ дѣйствительности; на основаніи этюдовъ, сдѣланныхъ имъ въ Эвганеяхъ, изобразилъ онъ „Снятіе со креста“ среди трахитныхъ каменоломней, а для „Поклоненія волхвовъ“ избралъ пещеру изъ лавы, находящуюся въ сосѣдствѣ съ крутыми вулканическими скалами. Но иногда онъ совсѣмъ по своему пересоздавалъ природу: такъ у него встрѣчаются гигантскіе кораллы, неизвѣстные ни одному минералогу, а въ „Мадоннѣ делла Петріера“, онъ разувеличилъ маленькій сталактитъ до колоссальныхъ размѣровъ. Каменотесы, на этой послѣдней картинѣ, занятые въ каменоломнѣ обработкою большихъ гранитныхъ глыбъ, помѣщены очевидно только для того, чтобы еще болѣе подчеркнуть каменный стиль этого произведенія. Съ этой же цѣлью, въ другихъ картинахъ, Мантенья любилъ изображать бѣлѣющія сухой пылью дороги, вьющіяся спиралями вокругъ холмовъ и производящія впечатлѣніе, точно съ земли содрана кожа и обнаженъ ея бѣлый каменный скелетъ.

Такъ же относится Мантенья и къ растеніямъ. Въ особенности любитъ онъ изображать виноградъ, съ лозами и листьями, который однако выходитъ у него такимъ же жесткимъ и неправдоподобнымъ, какъ тѣ имитаціи, которыя дѣлаются теперь: ягоды изъ стекла и листья изъ жести. Деревья, требующія большей стилизаціи, кажутся точно одѣ-

тыми въ тяжелыя желѣзныя брони. Ихъ стальные листья очевидно не шелохнутся и отъ бури, а ихъ зубчатые иглистые сучья, торчатъ въ воздухѣ, точно копья. Травы и цвѣты, ростущіе на каменистой почвѣ, такіе же жесткіе и кристаллическіе, какъ окаменѣлыя растенія. Можно подумать, что они сдѣланы изъ цинка и обрызганы купоросомъ и свинцовыми бѣлилами, или только что вымазаны зеленой бронзой, отливающей бѣлыми стальными рефлексами. Даже воздухъ и небо кажутся у Мантеньи каменными: мягкія, въ дѣйствительности нѣжныя и неосязаемыя, облака получили у него твердыя грани и представляются тяжелыми скульптурными массами. Это не случайно, что какъ разъ художникъ, искавшій съ наибольшимъ упорствомъ ясности формъ, былъ первымъ, овладѣвшимъ техникой гравюры на мѣди, потому не случайно, что никакой другой художественный способъ не даетъ возможности лучше передавать выпуклость предметовъ и опредѣленнѣе обозначать контуры.

Если, говоря о такомъ геніи, какъ Мантенья, вообще позволительно искать внѣшнихъ вліяній, то окажется, что единственныя рѣшительныя впечатлѣнія, въ дни его юности, были отъ падуанскихъ работъ Донателло. На его глазахъ была создана конная статуя Гаттамелаты и барельефы главнаго алтаря, и очень можетъ быть, что Мантенья и лично зналъ ихъ творца. Во всякомъ случаѣ, великій флорентіецъ имѣлъ своего замѣчательнѣйшаго послѣдователя не среди скульпторовъ, а именно въ лицѣ живописца Мантеньи. Первыя художественныя произведенія, которыми могъ любоваться юноша, были тѣ бронзовыя статуи и барельефы, и его вкусъ, воспитанный на бронзовой скульптурѣ, направилъ его и въ живописи къ достиженію пластическаго впечатлѣнія: живопись представлялась ему какъ бы заключающей въ себѣ и пластику. Наряду съ Донателло, его наставникомъ былъ Паоло Учелло, пріѣзжавшій въ свитѣ великаго скульптора въ Падую и расписавшій тамъ палаццо Виталі-

ани. Заразившись его примѣромъ, Мантенья отдался изученію перспективной науки, которую онъ и обогатилъ впослѣдствіи чрезвычайно важными открытіями. Наконецъ сходство его „Воскресенія Христова“ (находящагося въ Турѣ) съ фрескою Піеро-делла-Франческа въ Санъ-Сеполькро, его стремленія къ пленэризму въ „Легендѣ св. Христофора“, равно какъ и разныя перспективныя задачи, которыми онъ задавался уже въ первыхъ своихъ вещахъ, свидѣтельствуютъ, что онъ въ раннемъ возрастѣ ознакомился съ произведеніями Піеро.

Все это выразилось въ первомъ-же капитальномъ трудѣ его, въ знаменитыхъ фрескахъ Эремитанской церкви въ Падуѣ, написанныхъ имъ съ 1453 по 59 годъ, слѣдовательно, когда ему еще не было тридцати лѣтъ. Сразу бросается въ глаза, что Мантенья въ этихъ произведеніяхъ стремился къ перспективной иллюзіи, которой онъ и добился посредствомъ остроумнаго размѣщенія фигуръ и тѣмъ, что нарисовалъ фигуры въ плафонномъ сокращеніи такъ, какъ онѣ, дѣйствительно, должны были бы представляться на той высотѣ, на которой онѣ написаны, для стоящаго внизу зрителя.

Глубокое знаніе перспективы помогло ему впослѣдствіи въ плафонѣ камеры дельи Спози въ мантуанскомъ Кастелло ди Корте достичь еще болѣе разительнаго эффекта. Онъ перенесъ въ плафонную живопись принципы Учелло и на потолкѣ удивительно удачно изобразилъ видъ на небо, черезъ колодезообразное отверстіе, у краевъ котораго сгруппированы амуры, и этимъ сдѣлался родоначальникомъ длиннаго ряда художниковъ, блиставшихъ въ плафонной живописи, самые геніальные среди которыхъ были: Корреджіо, Веронезе и Тіеполо.

Точно также Мантенья опередилъ на два столѣтія всю исторію живописи въ своихъ сложныхъ портретахъ, укращающихъ стѣны этой залы. Въ прежнія времена художники ограничивались тѣмъ, что помѣщали изображенія жертвователей на церковныхъ образахъ; Кастаньо затѣмъ создалъ

первые отдѣльные портреты въ натуральную величину; наконецъ Мантенья въ этихъ полужанровыхъ сценахъ изъ жизни семейства Гонзага далъ первыя самостоятельныя портретныя группы и, такимъ образомъ, явился предшественникомъ Тинторетто и, косвеннымъ образомъ, знаменитыхъ „Регентскихъ собраній“ голландской школы XVII вѣка.

Однако наибольшее значеніе для искусства кватроченто имѣло его отношеніе къ классической древности. Чрезвычайно характерно, что мастеръ, создавшій бюстъ Мантеньи представилъ его героемъ античнаго міра, въ лавровомъ вѣнкѣ и съ длинными кудрями. Мантенья дѣйствительно является потомкомъ героическаго античнаго времени, какимъ-то вновь родившимся эллиномъ. Провидѣніе какъ будто на то только и создало Скварчіоне, чтобы подъ его руководствомъ выработался Мантенья, такъ какъ лишь послѣдній оживилъ и одухотворилъ то, къ чему не особенно талантливый его учитель тщетно стремился всю жизнь. Находясь въ постоянномъ общеніи съ падуанскими гуманистами, Андреа проникся глубокимъ знаніемъ античнаго міра, такъ же какъ въ XIX вѣкѣ Менцель—эпохой Фридриха Великаго. Съ увлеченіемъ антикварія и съ научною строгостью археолога собиралъ онъ разные остатки древности: монеты, надписи, мраморныя изваянія и бронзу, — желая воскресить въ своемъ представленіи полную картину далекаго времени. Онъ старался изучить во всѣхъ деталяхъ античные костюмы и вооруженіе, не находилъ себѣ покоя, пока не узналъ съ достовѣрностью какія были у древнихъ римлянъ лошадиныя уздечки или что они носили на ногахъ и, дѣйствительно, добился въ концѣ концовъ того, что ему въ точности стала извѣстна вся жизнь древнихъ, начиная отъ архитектурныхъ формъ и кончая одѣяніемъ, утварью и обычаями. Впослѣдствіи, въ Римѣ, онъ освѣжилъ свои познанія и, полный благоговѣйнаго восторга, цѣлые дни проводилъ передъ Траяновой колонной и аркой Тита, зарисовывая съ

ихъ барельефовъ въ альбомъ разныя подробности древняго быта.

Уже его падуанскія фрески производятъ торжественное классическое впечатлѣніе, несмотря на то, что въ нихъ разсказаны житія христіанскихъ святыхъ. Такого строго-эллинскаго характера въ архитектурѣ, среди которой разъигрываются эпизоды легендъ св. Христофора и св. Іоанна, могъ достигнуть лишь мастеръ, выросшій на созерцаніи античныхъ формъ, а передать съ такою археологическою точностью доспѣхи римскихъ легіонеровъ — лишь живописецъ, въ головѣ котораго умѣщалась цѣлая энциклопедія древняго міра. Въ камерѣ дельи Спози Мантенья помѣстилъ знаменитую доску, на которой классическимъ латинскимъ языкомъ и прекрасными классическими буквами (въ родѣ того, какъ въ наше время это дѣлаетъ Штукъ) онъ написалъ имя заказчика и время окончанія своего произведенія. Св. Себастіана онъ изобразилъ привязаннымъ не къ дереву, какъ слѣдовадо бы по традиціи, но къ колоннѣ какой-то античной руины, причемъ тутъ же помѣстилъ написанное по гречески имя его. Этихъ примѣровъ достаточно, чтобъ показать, какъ сильно былъ увлеченъ Мантенья классическою древностью.

Впослѣдствіи, когда Изабелла д'Эсте вступила на мантуанскій престолъ, ему представился случай создать произведеніе, которое онъ самъ, вѣроятно, считалъ своимъ лучшимъ, а именно: „Тріумфъ Цезаря". До сихъ поръ, въ религіозныхъ картинахъ, онъ употреблялъ памятники античнаго искусства лишь въ видѣ деталей, въ данномъ же случаѣ передъ нимъ была дѣйствительно античная тема. Съ помощью матеріаловъ, собранныхъ имъ въ продолженіи десятковъ лѣтъ, ему удалось въ этомъ циклѣ (находящемся теперь въ замкѣ Гэмптонъ-Кортъ въ Англіи) представить полное учености воспроизведеніе античнаго міра, и послѣдующія столѣтія не могли прибавить ничего въ смыслѣ большей точности архе-

ологическихъ деталей и бóльшаго проникновенія міровоззрѣніемъ древнихъ.

Но не только то было ново, что къ христіанскимъ сюжетамъ, составлявшимъ до тѣхъ поръ единственный матеріалъ художественнаго творчества, мало по малу присоединились античные. Изученіе древняго міра натолкнуло художниковъ вообще на множество новыхъ задачъ. Такъ, напримѣръ, античныя статуи повліяли на то, что художники точнѣе стали изучать нагое человѣческое тѣло и законы его движенія. Уже Піеро делла Франческа сдѣлалъ рѣшительный шагъ впередъ въ возсозданіи нагого тѣла, но не въ характерѣ его искусства было изображать сильныя, рѣзкія движенія. Всѣ его фигуры наоборотъ полны непоколебимаго спокойствія и какъ бы созданы для вѣчности. Ихъ поступь такая же тяжелая, какъ поступь крестьянина, увязающаго въ рыхлой, глинистой, только-что вспаханной землѣ. Мантенья, предпочитавшій изображать людей не на рыхлой землѣ, а среди жесткихъ скалъ, дополнилъ художественное достояніе Піеро новымъ даннымъ, а именно—передачей быстрыхъ и порывистыхъ движеній: онъ былъ первымъ, принявшимся за изученіе нагого тѣла въ движеніи и получающихся при этомъ сокращеній и растяженій мускуловъ. Въ особенности гравюра, на которой онъ представилъ Геркулеса, убивающаго Антея, должна была казаться художникамъ цѣлымъ откровеніемъ.

Такъ-же ясно проглядываетъ вліяніе антиковъ и въ одеждахъ, въ которыя онъ одѣваетъ своихъ дѣйствующихъ лицъ. До сихъ поръ вся вычурность новомодныхъ туалетовъ служила художникамъ неисчерпаемымъ матеріаломъ для изображенія. Для Мантеньи современная одежда не существовала вовсе. Онъ удалилъ всякій шикъ и щегольство, весь тотъ bric à bric, который такъ нравился прежнимъ художникамъ, и замѣнилъ это простымъ античнымъ облаченіемъ, на художественную разработку котораго обратилъ

особенное вниманіе. Піеро делла Франческа также стремился къ этому, но въ творчествѣ Мантеньи исканіе красивыхъ драпировочныхъ мотивовъ составляло характерную черту. Онъ не ограничивался тѣмъ, что ловко набрасывалъ матерію на фигуры, но серьезно слѣдилъ за тѣмъ, чтобы всѣ складки находились въ гармоничномъ и изящномъ соотношеніи между собой, иначе говоря, былъ занятъ той же задачей, которую съ такимъ неподражаемымъ совершенствомъ разрѣшили античные ваятели. Уже въ одномъ изъ его первыхъ произведеній, въ „Святомъ Евфиміи", въ миланской Брерѣ, драпировки такъ прекрасны, какъ на лучшихъ античныхъ статуяхъ, а „Парнасъ", въ Луврѣ, написанный имъ по заказу Изабеллы д'Эсте для ея рабочаго кабинета, могъ бы сойти за созданіе Пуссена,— такъ строго выдержанъ въ античномъ духѣ ритмъ танцующихъ музъ, такъ антично-прекрасны складки тонкихъ матерій, граціозно облегающихъ ихъ станы или развѣвающихся по вѣтру. Совершенно новая красота, не имѣющая ничего общаго съ реализмомъ, съ безразличнымъ списываніемъ съ натуры ранняго кватроченто, появляется съ Мантеньей въ искусствѣ, и если сложить все вмѣстѣ, что далъ этотъ художникъ, а именно: результаты, достигнутые имъ въ передачѣ выпуклости предметовъ, созданіе имъ двухъ новыхъ типовъ живописи — плафонной и портретныхъ группъ, двухъ новыхъ областей художественнаго изученія: человѣческаго тѣла въ движеніи и драпировокъ,—то въ немъ увидишь генія, который наряду съ Піеро делла Франческа долженъ былъ рѣшительнымъ образомъ повліять на развитіе молодого поколѣнія.

---

13. Послѣдователи Мантеньи.

Безъ Мантеньи, Мелоццо да Форли немыслимъ. Однако съ мощью великаго жесткаго и неподатливо-суроваго паду-

анца этотъ граціозный и женственный мастеръ ничего не имѣетъ общаго. Соотечественникъ Мелоццо, Піеро делла Франческа, также имѣлъ на него вліяніе и передалъ ему свою тонкость и привлекательность.

Уже въ олицетвореніяхъ „Свободныхъ Художествъ", его первомъ трудѣ, написанномъ въ 1474 году для библіотеки герцога Урбинскаго (теперь въ Лондонѣ), проглядываетъ въ расположеніи фигуръ—эта связь съ великимъ перспективистомъ Піеро. Онъ не прибѣгаетъ къ барельефной композиціи, не ставитъ фигуру Науки слѣва, а ея почитателя справа, но помѣщаетъ тронъ богини посреди картины, вплотную къ заднему фону, а колѣнопреклоненную фигуру юноши—впереди, и усугубляетъ затѣмъ впечатлѣніе глубины, посредствомъ сокращенныхъ въ перспективѣ ступенекъ трона. Кромѣ перспективы, его особенно занимали драпировки. Будучи по натурѣ расположенъ исключительно къ формальной сторонѣ искусства, Мелоццо придалъ такое значеніе расположенію складокъ, которое обрадовало бы самого фра Бартоломео—изобрѣтателя манекена.

Въ своемъ послѣдующемъ произведеніи, въ плафонѣ Лоретскаго собора, онъ, въ первый разъ, попробовалъ разрѣшить поставленную Мантеньей задачу такъ называемой живописи „Disotto-in-su", т. е. видимой снизу вверхъ, и на этотъ разъ ему не удалось справиться съ ней. Его произведенію не хватаетъ легкости, фигуры задыхаются въ своихъ тяжелыхъ облаченіяхъ. Зато въ плафонѣ церкви Санти Апостоли въ Римѣ онъ вполнѣ преодолѣлъ всѣ трудности. По словамъ Вазари, Христосъ и ангелы, изображенные парящими въ эфирѣ, имѣли совершенно правдоподобный видъ, и казалось точно своды церкви только что разверзлись и видно самое небо. Мы теперь, къ сожалѣнію, не можемъ судить о томъ, насколько здѣсь Мелоццо достигъ перспективной иллюзіи, такъ какъ этотъ куполъ въ цѣломъ больше не существуетъ. Но тѣмъ живѣе чувствуешь, по фрагмен-

тамъ его, сохраняющимся въ сакристіи Ватикана, сколько нѣги и пониманія красоты Мелоццо вложилъ въ это произведеніе. Бѣлокурые ангелы, мчащіеся въ божественномъ вихрѣ съ пѣніемъ и музыкою по небу, произвели въ наше время такое впечатлѣніе, въ особенности своими легкими и кругло-развѣвающимися драпировками, что нашлись даже такіе, которые пожелали въ дѣйствительности воспроизвести то, что изобразилъ въ живописи древній мастеръ. Сестры Барисонъ и Лои Фюллеръ приходятся — правда, весьма мірскими — сестрами серафимовъ Мелоццо да Форли.

Вліянія Мантеньи и Піеро делла Франческа соединились снова въ послѣднемъ произведеніи Мелоццо, въ его фрескѣ въ Ватиканской библіотекѣ, которая изображаетъ папу Сикста IV, назначающаго Платину директоромъ своего книгохранилища. Примѣръ мантуанскихъ портретовъ Мантеньи побудилъ и Мелоццо создать въ этой благородной и величественной вещи портретную группу, а перспективная задача, которой онъ задался — изобразить, видимый нѣсколько снизу, залъ съ колоннами, инкрустированнымъ потолкомъ и открытой лоджіей позади—указываетъ на впечатлѣніе, которое на него, вѣроятно, произвела миланская картина Піеро, такъ называемая „Санта Конверсаціоне". Мелоццо въ своемъ Сикстѣ какъ бы указалъ путь будущему искусству и Рафаэль, должно быть, не разъ приглядывался къ этому произведенію, когда сочинялъ свою Аѳинскую школу.

Мантенья нашелъ себѣ послѣдователя и во Флоренціи, (гдѣ онъ жилъ нѣкоторое время въ 1466 году) въ лицѣ великаго литейщика Антоніо Поллаюоло. Мощная статуарная пластичность въ творчествѣ падуанскаго мастера, и въ особенности классическое спокойствіе его драпировокъ, произвели на Антоніо сильнѣйшее впечатлѣніе и онъ создалъ въ фигурахъ пяти „Добродѣтелей" для залы флорентійскаго торговаго суда, серію картинъ какъ бы соотвѣтствующую „Свободнымъ Художествамъ" Мелоццо. Мантенья впрочемъ повліялъ на

него еще болѣе въ другомъ отношенiи. Поллаюоло былъ первымъ послѣдсвателемъ Мантеньи въ гравюрѣ на мѣди и среди листовъ Поллаюоло въ особенности характерна такъ называемая „Битва нагихъ“. Никто до него не изображалъ съ такою ественностью и съ такимъ совершенствомъ ожесточенiе и порывистость бѣшено-дерущихся людей. Напряженность мышцъ, сложнѣйшiя движенiя и труднѣйшiе повороты переданы имъ съ неподражаемымъ мастерствомъ. Эта гравюра характерна и для тенденцiй живописи Поллаюоло. Слѣдуя во всемъ примѣру Мантеньи, онъ и въ картинахъ добивался анатомической точности. Вазари говоритъ, что „онъ зналъ нагое тѣло лучше, чѣмъ кто-либо изъ его предшественниковъ и изучалъ анатомiю за анатомическимъ столомъ; потому-то онъ и былъ первый въ состоянiи совсѣмъ вѣрно передавать всевозможныя видоизмѣненiя мускуловъ“. Интересъ къ анатомiи руководилъ Поллаюоло даже въ выборѣ сюжетовъ и поэтому въ его живописныхъ произведенiяхъ слѣдуетъ главнымъ образомъ обращать вниманiе на эту сторону. Ему особенно удавались рукопашныя схватки, борющiяся человѣческiя тѣла, сплетенныя въ ожесточенномъ напряженiи. Его живописная техника выдаетъ, что онъ бронзовый литейщикъ: онъ любитъ упругiя, рѣзко - очерченныя, отливающiя металлическимъ блескомъ формы, и весь его стиль такой же твердый и холодный, какъ металлъ. Изъ христiанскихъ сюжетовъ мученичество св. Себастiана могло служить ему отличнымъ предлогомъ для разрѣшенiя такихъ проблемъ. Дѣйствительно, св. Себастiанъ въ галлереѣ Питти, ничто иное какъ этюдъ въ натуральную величину нагого юноши съ мощными, точно вылитыми изъ бронзы формами: голова сокращена, мускулы вздуты, набедренная перевязь точно сдѣлана изъ бронзоваго листа. Въ картинѣ лондонской Нацiональной галлереи, того же сюжета, онъ еще болѣе осложнилъ задачу, помѣстивъ вокругъ святаго мученика шесть стрѣлковъ, изъ которыхъ одни какъ разъ цѣлятся въ

него изъ арбалетовъ, другіе уже выстрѣлили и заняты натягиваніемъ тетивы. Такая тема позволяла Поллаюоло изобразить разнобразнѣйшіе повороты и богатѣйшую игру мускуловъ. Съ особеннымъ стараніемъ передалъ онъ усилія нѣкоторыхъ палачей, натягивающихъ луки съ такимъ усердіемъ, что ихъ жилы налились кровью. Волосы, морщины и складки написаны одинаково жестко и скорѣе имѣютъ видъ вычеканенныхъ изъ бронзы. Поллаюоло долженъ былъ питать особенную симпатію къ Геркулесу и, дѣйствительно, онъ изобразилъ его дѣянія въ циклѣ декоративныхъ картинъ, въ Палаццо ди Венеція, въ Римѣ, а также посвятилъ ему тѣ двѣ маленькія картинки въ одной рамѣ, которыя хранятся теперь въ Уффиціяхъ. Особенно мастерски переданы движенія нагого тѣла на той изъ нихъ, гдѣ Геркулесъ борется съ Антеемъ: пятки освирѣпѣвшаго полубога присосались къ землѣ, икры раздулись, грудь откинулась назадъ и съ ужасающей силой обхватилъ онъ своего противника. Очевидно, Поллаюоло написалъ „Аполлона, преслѣдующаго Дафнэ“ (маленькую картинку въ Лондонской галлереѣ), для того только, чтобы въ эластичныхъ, юныхъ тѣлахъ бога и нимфы, въ ихъ бѣгѣ и жестахъ, дать цѣлый компендіумъ по наукѣ о движеніяхъ и художественной анатоміи. Наряду съ анатоміей человѣка, его интересовала также и анатомія лошади, что можно видѣть на его мюнхенскомъ эскизѣ коннаго всадника, долго считавшемся работой Леонардо да Винчи. Естественно, что художники съ восторгомъ смотрѣли на подобныя произведенія, такъ какъ никто изъ флорентійскихъ мастеровъ прежде не вникалъ до такой степени въ тѣлосложенія человѣка и животнаго, какъ Поллаюоло.

Тѣ данныя, которыя у Поллаюоло не выходили изъ сферы опыта, дошли до спокойнаго мастерства въ творчествѣ Луки Синьорелли. Мантенья и Поллаюоло установили законы движенія нагого тѣла, Синьорелли сдѣлалъ еще шагъ дальше,

нимеда, картина Тинторетто, на которой святой Рокъ исцѣляетъ больного, отмѣчена тѣмъ безпощаднымъ натурализмомъ, который проявляется позже у испанцевъ въ подобныхъ картинахъ. Благовѣстіе, которое на картинахъ Веронезе выслушивается Дѣвой Маріей равнодушно, онъ передаетъ съ такой страстью, какъ будто ему самому предстоитъ возвѣстить міру о вновь родившемся Спаситедѣ. Для Распятія онъ находитъ эффекты для усиленія настроенія, которые были дальше развиты въ 19 вѣкѣ въ панорамной живописи. Два міра столкнулись въ лицѣ Кальіари и Робусти. Въ картинахъ Веронезе отзвучала красота, веселость и жизнерадостность духа Возрожденія. Тинторетто своими мрачными могучими созданіями указалъ путь XVII вѣку.

15. Испанцы.

Могучими союзниками венеціанцевъ выступили испанцы. Не случайность, что портреты сенаторовъ Тинторетто напоминали Веласкеса; не случайность, что послѣдній великій мастеръ Венеціи Тіеполо умеръ въ Мадридѣ. Есть духовное сродство между городомъ черныхъ гондолъ и страной черныхъ монаховъ. Еслибъ исторія искусства считалась только съ духовными факторами, Испанію вообще пришлось-бы поставить *впереди* венеціанцевъ. Потому что оттуда исходило движеніе. Караффа былъ легатомъ въ Испаніи, передъ тѣмъ какъ онъ прибылъ въ 1527 году въ Венецію. Оттуда принесъ онъ тѣ застывшіе грегоріанскіе принципы, которые завершились уничтоженіемъ еретиковъ, безпощадной очисткой церкви, возвращеніемъ къ распорядкамъ средневѣковья. Черныя мрачныя фигуры занимаютъ престолъ страны, цари, которые заставляли хоронить себя не со

знаками своего земнаго могущества, а въ коричневыхъ доминиканскихъ рясахъ.

Религіозная борьба была въ традиціяхъ Испаніи. Въ XVI вѣкѣ испанцы боролись противъ паганизма римской церкви, такъ же какъ въ среднихъ вѣкахъ противъ мавровъ. Игнатій Лойола былъ рупоромъ въ этомъ спорѣ. Черезъ него и черезъ его созданіе, іезуитскій орденъ, былъ данъ могущественный толчокъ великому движенію, которое съ тѣхъ поръ прошло по всѣмъ странамъ. Если религіозность римской церкви было замаскированнымъ язычествомъ, Испанія была страною самой возбужденной мистики, которая нигдѣ не проявлялась въ такихъ странныхъ формахъ, какъ здѣсь. Будучи въ Италіи во времена Катерины Сіенской чисто созерцательной, она въ Испаніи обращается въ систему самооглушенія, въ технику приведенія себя, посредствомъ внѣшнихъ и внутреннихъ искуственныхъ пріемовъ, въ состояніе, въ которомъ приближаешься къ Божеству, къ сверхчувственному — до чувственнаго соединенія. Въ этомъ духѣ Оссуна написалъ въ 1521 году свой „Abecedario espiritual“, наставленіе какъ можно достичь полнаго общенія съ Богомъ. Свое классическое выраженіе религіозная исторія нашла въ писаніяхъ св. Терезы. По ея ученію человѣкъ долженъ погружаться въ духовное созерцаніе Божества, пока не наступитъ моментъ экстаза, восторженности, „непосредственное вступленія Божества въ душу“. Особенное значеніе она придаетъ тому, чтобы во время экстаза тѣло находилось въ совершенно безвольномъ состояніи. Только тогда, когда оно какъ бы замерло въ восхищеніи, наступаетъ „шабашъ души“, предвкушеніе блаженства. При этомъ описывается съ утонченной точностью испытываемое ощущеніе, „восторги наслажденія Богомъ, въ которыхъ тѣло въ столь замѣтной степени принимаетъ участіе“. Тѣми же путями шли Мигэль Молиносъ и Санъ Педро де Алькантара, нищенствующій монахъ, состоявшій изъ однихъ костей и темнокоричневой

кожи, и просиживавшій въ своей тѣсной кельѣ тѣ немногія минуты сна, отъ которыхъ не могъ отучить себя. А въ концѣ пути къ нимъ примкнули тѣ, у кого сверхчувственность перешла въ чувственность вообще.

То, что въ живописи въ XVI вѣкa специфическій испанскій элементъ еще не находитъ себѣ вполнѣ яснаго выраженія объясняется тѣмъ, что искусству приходилось здѣсь считаться съ болѣе тяжелыми предварительными условіями ремесленнаго свойства чѣмъ литературѣ. До XV столѣтія живопись не находила себѣ пристанища въ Испаніи. Только блестящій пріемъ, сдѣланный тамъ Яну ванъ Эйку, побудилъ предпріимчивыхъ нидерландцевъ отправиться на Пиринейскій полуостровъ. И, по примѣру этихъ чужеземцевъ, туземцы стали обращаться къ живописи. Хуанъ Нуньесъ, Антоніо дель Ринконъ, Веласко да Коимбріа, Фреи Карлосъ, работавшіе въ XV столѣтіи въ Испаніи и въ Португаліи,— строгіе готическіе мастера, приверженцы того стиля, который представленъ въ Нидерландахъ Рожеромъ, а въ Германіи Вольгемутомъ. Еще въ XVI вѣкѣ въ Севильѣ работалъ нидерландецъ Питеръ де Кемпенеръ. Его мрачныя и строгія изображенія мадоннъ встрѣчаются и въ нѣмецкихъ коллекціяхъ. Параллельно съ нимъ, среди испанцевъ, идетъ Люисъ Моралесъ, который въ своемъ стилѣ соприкасается съ Массисомъ. Болѣзненная, страстная, жестко-аскетическая черта повторяется во всѣхъ его созданіяхъ. Въ большинствѣ случаевъ онъ рисуетъ страдальца, падающаго подъ тяжестью креста, бичуемаго у столба, или истекающаго кровью подъ терновымъ вѣнцомъ, или скорбящую мать, то держащую тѣло своего сына на колѣняхъ, то съ дикой мольбой взирающую на крестъ. Такъ же какъ у Массиса, преобладаютъ поколѣнныя изображенія. Рисунокъ худощавыхъ вытянутыхъ фигуръ архаично угловатъ, чувствуется, что мастеръ намѣренно пользуется старымъ стилемъ, потому что онъ кажется ему болѣе „благочстивымъ“, чѣмъ стиль Возрожденія.

Представителями портретной живописи являются Алонсо Коэльо и Хуанъ Пантоха де ла Крусъ, представители того стиля, который олицетворяется въ имени Бронзино. Какъ и у итальянца, рисунокъ остеръ и тонокъ, отдѣлка украшеній и костюмовъ отличается четкостью, колоритъ изящный блѣдно-сѣрый. Только тамъ мужчины — со шпагами, дамы — съ вѣерами. При дворѣ Филиппа II никто не пишется безъ четокъ въ рукѣ. Даже портреты напоминаютъ вамъ, что вы не въ языческой Италіи, а въ странѣ религіозныхъ бореній.

Въ Испаніи никогда собственно не было Возрожденія, она никогда не приносила жертвъ богамъ Греціи. Правда, миѳологическія картины Тиціана нашли себѣ мѣсто въ строгомъ Эскуріалѣ. Правда и то, что художники отправлялись паломниками въ Италію, чтобы завершить тамъ свое техническое образованіе. Но ни одинъ изъ нихъ не написалъ ни одного античнаго сюжета. Между тѣмъ какъ ученики Рафаэля и Микель-Анджело—язычники, испанцы, хотя формально и ученики итальянцевъ, соблюдаютъ свою вѣру въ чистотѣ и пишутъ, пользуясь формами Возрожденія, религіозныя картины: трагическій паѳосъ Страстей, аскетическое бѣгство ветхихъ отшельниковъ изъ міра, экстатическія видѣнія и глубокомысленные догматическіе трактаты. Характерно также и то, что они отправлялись почти исключительно въ одну только Венецію, которая оставалась оплотомъ церкви и которая возвѣстила идеи контръ-реформаціи.

Хуанъ Фернандесъ Наварете и Винсенте Кардучо, которые стоятъ во главѣ Мадридской школы, пользуются въ своихъ картинахъ итальянскими формами. Но за Наварете стоитъ, когда онъ пишетъ своего „Христа въ преддверіи ада", не мастеръ Возрожденія, а великій художникъ контръ-реформаціи, Тинторетто. Кардучо создалъ въ своихъ картинахъ къ исторіи картезіанскаго ордена одну изъ тѣхъ монашескихъ эпопей, какъ впослѣдствіи ихъ писалъ Сурбаранъ.

Главный мастеръ Толедо, Доменико Теодокопули съ Крита, несмотря на изслѣдованія Юсти, заслуживаетъ новаго біографа. Потому что „патологическое вырожденіе“ Греко кажется важнымъ симптомомъ великаго религіознаго броженія, овладѣвшаго умами. Его картины, какъ „Изгнаніе торгующихъ изъ храма“, гдѣ онъ выступаетъ венеціанцемъ, мало что говорятъ, хотя тема, конечно стоитъ въ связи съ „Изгнаніемъ пороковъ изъ храма“, которое тогда предприняли Караффа и Лойола. Но въ произведеніи, съ которымъ онъ появляется въ Испаніи, „Разоблаченіе Христа на Голгофѣ“, онъ освободился отъ Тиціана, и является какъ дитя природы, съ неустрашимостью дикаря вступаетъ въ міръ искусства. Онъ создаетъ цѣлое собраніе гигантскихъ мощныхъ фигуръ, состоящихъ изъ дѣйствительной плоти и крови, и варваровъ до мозга костей. Это придаетъ его картинѣ св. Троицы первобытное грубое величіе. И то произведеніе въ церкви Санъ-Томэ въ Толедо, на которомъ собраніе орденскихъ рыцарей торжественно присутствуютъ при погребеніи графа Оргаса, трупъ котораго двое святыхъ опускаютъ въ могилу, въ то время какъ въ воздухѣ паритъ Христосъ, Марія, мученики и ангелы,— въ своемъ рѣзкомъ соединеніи реальнаго и трансцендентальнаго уже является предвѣстникомъ той визіонерной живописи, которую принесло съ собою XVII столѣтіе. Затѣмъ изъ его рукъ еще вышли жуткія призрачныя картины, съ преувеличенными линіями и безпощаднымъ колоритомъ, картины, исполненныя восковыхъ красокъ и трупныхъ зеленыхъ тоновъ. Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ онъ является мощнымъ, загадочнымъ мастеромъ, который, какъ художникъ, откроется только тогда, когда узнаешь что-нибудь болѣе опредѣленное изъ его жизни. Его ученикомъ считается Люисъ Тристанъ, писавшій въ ночномъ освѣщеніи таинственныхъ отшельниковъ и кающихся аскетовъ. Рѣзкій свѣтъ, сверху, какъ у Тинторетто, пронизываетъ отдѣльныя

части картинъ, въ то время какъ другія погружаются въ черноту темнаго задняго фона.

Изъ мастеровъ работавшихъ въ Валенсіи Висенте Хуанесъ, согласно преданію, закончилъ будто-бы свое образованіе въ рафаэлевской школѣ. Но, хотя его и называли испанскимъ Рафаэлемъ, въ его картинахъ къ мученичеству св. Стефана мало рафаэлевскаго. Движенія жестки и угловаты, краски пестры и рѣзки. Онъ пишетъ всѣ головы съ рѣзко-еврейскимъ отпечаткомъ, не заботясь о какомъ либо идеалѣ красоты. Франсиско де Рибальта, отправившійся не въ Римъ, а въ верхнюю Италію, нашелъ въ ея колоритѣ родственныя себѣ черты. Его привлекали полутѣни Корреджіо. Но, пользуясь техникой смѣющагося итальянца, онъ пишетъ мрачные испанскіе сюжеты: монашескія фигуры въ бѣлыхъ рясахъ, Марію и Іоанна, которые возвращаются отъ Гроба Господня, Луку и Марка, погруженныхъ въ свои мысли среди уединеннаго ночнаго ландшафта, Положеніе во гробъ Христа, также въ ночномъ освѣщеніи съ мерцающими звѣздами и мощными ангельскими фигурами, поддерживающими блѣдное тѣло Спасителя.

Въ Севильѣ, гдѣ работалъ нидерландецъ Педро Кампанья, Люисъ де Варгасъ первый повернулъ на путь чинквеченто. Но все-же онъ не мастеръ Возрожденія. Не похоже на чинквеченто то, что въ его Поклоненіе пастуховъ вторгается небесное явленіе, не похоже на чинквеченто то, что онъ съ натуралистической радостью Рибейры выписываетъ козла и солому. Въ его главномъ произведеніи, „Тезы о человѣческой тѣлесности Христа“, въ соборѣ Севильи, фигуры повидимому заимствованы у Рафаэля, Корреджіо и Вазари. Тѣмъ удивительнѣе, какъ онъ съумѣлъ перевести этихъ мастеровъ на испанскій, и съ этими заимствованными формами создать такую строгую, догматическую, итальянцами никогда не затронутую, тему. Хуанъ де ласъ Роэласъ, учившійся въ Венеціи у Тинторетто, по призванію

клерикъ, первый придалъ излюбленнымъ сюжетамъ испанской набожности классическую форму. Его главная тема— отлетающая отъ земли Божія Матерь, парящая на полумѣсяцѣ, на нее въ мечтательномъ восторгѣ смотритъ іезуитъ. И въ его главномъ произведеніи, „Смерть св. Исидора", земное и сверхземное стоитъ въ непосредственной близости. Внизу сцена изъ монашеской жизни, переданная съ точностью Сурбарана, наверху ангелы порхающіе въ лучезарномъ эфирѣ, съ пальмами, книгами, нотами и цвѣтами. Франсиско Эррера за предѣлами Испаніи извѣстенъ своей большой картиною въ Луврѣ, Св. Василій, диктующій свое ученіе. И эти святые, съ сверкающими глазами и величественной осанкой, могучи, какъ цари первобытнаго міра.

Испанцы XVI вѣка занимаютъ странное двойственное положеніе. По техникѣ они ученики итальянцевъ. Они много размышляютъ—въ особенности Пачеко и Сеспедесъ—о цѣляхъ „истиннаго искусства", стремятся—какъ всѣ въ то время— къ красотѣ линіи, къ благородству композиціи. Но духъ, царящій въ ихъ созданіяхъ, духъ іезуитизма. Чувствуется, что возникаетъ духовное направленіе, которому опять принадлежитъ будущее. Венеція и Испанія, городъ византійцевъ и страна религіозныхъ бореній, — эти двѣ силы вопреки волѣ папъ, сдѣлали контръ-реформацію. Они напомнили Риму о томъ, что это не только городъ античности, но и городъ святого Петра. И движеніе, которое теперь произошло, было названо „испанизированіемъ католической Церкви".

V. Италія.

16. Духъ контръ-реформаціи.

„Боги въ изгнаніи“—такъ озаглавлено одно стихотвореніе Гейне. Такъ же могла быть озаглавлена и эта глава.

Въ дни Льва X боги античнаго Олимпа завладѣли христіанскимъ небомъ. Люди до того сжились и сроднились съ міромъ античнымъ, что святѣйшіе памятники христіанскаго культа должны были отступить передъ новыми античнo задуманными созданіями. На мѣстѣ старой базилики Св. Петра былъ воздвигнутъ храмъ по образу античнаго, „парящій въ воздухѣ пантеонъ“. Ватиканъ, обиталище папы, былъ переполненъ образцовыми произведеніями античнаго искусства. Крестовый походъ, который онъ предпринялъ, имѣлъ цѣлью не завоеваніе гроба Господня. Въ Іерусалимѣ надѣялись найти греческія рукописи. И въ жизни тоже господствовалъ духъ эллинизма и радостная, полная наслажденія, чувственность древнихъ. Не Петръ и Павелъ, князья-апостолы, а языческіе философы, Платонъ и Аристотель, были признаны Рафаэлемъ властителями умственной жизни.

Теперь показалась обратная сторона медали. Все болѣе угрожающе распространялась нѣмецкая церковная реформа. И не только въ Германіи, но и въ Англіи, въ Нидерландахъ и Франціи цѣлыя мѣстности были завоеваны протестантиз-



Рафаэль Санціо. Аѳинская школа. (Фрагментъ).

Галлерея Ватикана. Римъ.

момъ. Даже подъ Италію подкапывались. Этому нужно было положить предѣлъ. Римская церковь должна была передѣлать свою жизнь такъ, чтобы не давать своимъ противникамъ повода къ порицанію и удовлетворить собственныхъ своихъ приверженцевъ. И къ этому рѣшенію она пришла не сама. Ее принудили къ нему Венеція и Испанія. Но съ тѣхъ поръ какъ человѣкъ, подавшій сигналъ къ повороту — самъ Караффа—какъ Павелъ IV, взошелъ на папскій престолъ, присяга папъ: „мы обѣщаемъ и присягаемъ привести въ дѣйствіе реформу всеобщей церкви и римскаго двора“ не стала разсматриваться какъ одна только формула. Идея Возрожденія была безсильна управлять народами. Папы снова убѣдились, что христіанство ихъ единственная держава, основа всего ихъ существованія. Съ раскаяніемъ, рѣзкимъ поворотомъ, возвращались они къ католическому идеалу, отъ котораго отреклось Возрожденіе. За эпикуреизмомъ послѣдовали посты и бичеванія. За друзьями язычества—инквизиторы.

Сначала враждебные элементы должны были быть подавлены силой, желѣзомъ и кровью. Іезуитскому ордену было поручено наблюдать въ духѣ старой доминиканской теологіи за душами. Какъ разъ въ то время началось побѣдоносное шествіе науки. Появились Коперникъ, Галилей, Карданъ, Телезій, Кампанелла, Джіордано Бруно. Теперь ссылка, костры и пытка заботятся о томъ, чтобы пытливая мысль воспаряла не слишкомъ высоко. И поэзія опять подчинилась единовластвующей церкви. Торквато Тассо, сынъ Возрожденія, кончаетъ свою жизнь въ монастырѣ, гдѣ онъ ведетъ бесѣды съ духами. Не античные писатели, а Августинъ и Ѳома Аквинскій владѣютъ его умомъ.

Искусство въ особенности, казалось, было изгнано изъ новой міровой системы. Если прежде на произведенія античности смотрѣли съ религіознымъ благоговѣніемъ, теперь они опять стали считаться языческими идолами. Если только ихъ не разрушали или не удаляли изъ общественныхъ мѣстъ,

заботились измѣнять ихъ въ духѣ христіанства. Одной Минервѣ, которая стояла передъ Капитоліемъ дали вмѣсто меча крестъ въ руки, чтобы она означала собою Римъ, христіанскій Римъ. Съ колоннъ Траяна и Антонина были удалены урны съ пепломъ обоихъ императоровъ, и замѣнены статуями Петра и Павла, что должно было означать „Побѣду христіанства надъ язычествомъ".

И произведенія мастеровъ Возрожденія были подвержены строгой провѣркѣ и разсмотрѣны главнымъ образомъ съ точки зрѣнія ихъ наготы. Такъ какъ нагота была предосудительна, фигуры въ Страшномъ Судѣ Микель-Анджело были покрыты лоскутами, что изуродовало картину навсегда. Самими художниками овладѣла такая pruderie, что они обратились въ покаянныхъ проповѣдниковъ. Амманати, флорентійскій скульпторъ, временъ Льва X, проситъ великаго герцога Фердинанда, „послѣ того какъ ему по милости Божіей открылись глаза", позволить ему одѣть нагія статуи боговъ, которыя онъ тридцать лѣтъ тому назадъ сдѣлалъ для сада дворца Питти, и обратить ихъ такимъ образомъ въ христіанскія Добродѣтели, и, „горько каясь въ заблужденіяхъ своей юности", увѣщеваетъ въ открытомъ письмѣ 1582 года флорентійскихъ художниковъ, „воздержаться отъ всякаго изображенія наготы, дабы не оскорблять Бога и не давать дурнаго примѣра людямъ".

Между тѣмъ на Тридентскомъ соборѣ были установлены для церковныхъ изображеній правила, и на епископовъ была возложена обязанность строго блюсти за исполненіемъ ихъ. Андреа Джилли да Фабріано написалъ въ 1564 году свой „Dialogo degli errori dei pittori", въ которомъ онъ подвергаетъ рѣзкой критикѣ моральное значеніе ватиканскихъ фресокъ. Моланъ (1570) въ своемъ трактатѣ „de picturis et imaginibus sacris" распространяетъ еще болѣе систему осужденій. Въ 1585 году послѣдовало „Trattato della nobiltà della pittura" Романо Альберти, въ 1571 году „Figino" Грегоріо

Команини. А „Discorso intorno alle imagini sacre e profane", который издалъ въ 1582 году епископъ Болонскій Габріэле Палеотти, особенно ясно показываетъ, какой враждебный искусству пуритански-ревностный духъ владѣлъ вначалѣ контръ-реформаціей.

Но только вначалѣ! Въ этомъ великая разница съ протестантизмомъ, столь враждебнымъ ко всякимъ изображеніямъ. Это великая мысль, которую католическая церковь никогда не забывала: она во всякое время умѣла цѣнить искусство, какъ могущественную союзницу религіи. Послѣ того какъ на одинъ моментъ подумали было заключить ее въ оковы, вскорѣ было сознано, отъ какой неоцѣненной пропаганды пришлось бы отказаться. Вмѣсто того чтобы изгнать искусство, его стали привлекать къ себѣ. Вмѣсто того чтобы поработить его, имъ стали пользоваться какъ дѣйствительнѣйшимъ средствомъ агитаціи, противопоставили голому, убогому протестантизму всю помпу католическаго блеска. Ослѣпляюще и подавляюще должно было дѣйствовать великолѣпіе Вѣчнаго Города на каждаго, кто вступалъ въ эту святую землю. Если прежде искусство служило аристократамъ ума и личнымъ наклонностямъ папъ, теперь оно должно завладѣть массами, сдѣлаться той завлекательной сиреной, которая бы вернула сомнѣвающихся на лоно церкви. Во всѣхъ углахъ Италіи внезапно начинается нервное художественное творчество. И не только современный Римъ пришелъ тогда въ тотъ видъ, который онъ сохранилъ до теперешняго времени. Всюду строятъ, лѣпятъ, пишутъ. Разрѣшить новыя задачи, спокойное, холодное, торжественно-тихое искусство прежнихъ временъ не было способно. Нуженъ былъ сильный опьяняющій напитокъ, самые сильные эффекты должны были быть пущены въ ходъ. Чернь могла быть завоевана только блестящимъ или грубымъ, плебейски очевиднымъ. Такъ во всѣ отрасли искусства проникаетъ новый духъ.

Если архитектура кончающагося XVI столѣтія была сдержанной и холодной, въ XVII вѣкѣ она дѣлается пышной, томной, знойной. Она дѣйствуетъ не красотою спокойныхъ линій. Она ослѣпляетъ глазъ блистающимъ великолѣпіемъ матеріала. Она бьетъ и на нервы, посредствомъ музыки и ѳиміама, которыми пользуется какъ могущественными сообщниками. Колонны вздымаются и извиваются, какъ бы охваченныя дикимъ опьяненіемъ. Пространство внутри, прежде равномѣрно свѣтлое, теперь какъ бы расплывается въ безконечности. Тутъ все сіяетъ въ яркомъ свѣтѣ, тамъ въ мрачныхъ часовняхъ разлитъ мистическій полумракъ. А сверху, гдѣ прежде вздымалась плоская крыша, какъ бы разверзается небо. Ангелы несутся оттуда, поддерживаемые золотыми облаками. Если мысленно перенести картины XVII вѣка въ эту обстановку, тотчасъ же станетъ яснымъ переворотъ, происшедшій тогда въ сюжетахъ, формахъ и краскахъ.

Относительно сюжетовъ переворотъ заключается въ томъ, что то, что писалось наиболѣе всего во время Возрожденія, теперь пишется меньше всего, а то, что писалось меньше всего, теперь пишется больше всего.

Рѣже всего въ XVI вѣкѣ изображались мученичества. Олимпійская ясность, царившая въ тотъ вѣкъ, неохотно останавливалась на болѣзненныхъ предметахъ. Христосъ сталъ красивымъ олимпійцемъ, Марія царицею неба. Время, такъ эллинически настроенное, не желало видѣть своихъ боговъ въ крови и въранахъ. Тридентскій соборъ находилъ предосудительнымъ въ искусствѣ Возрожденія именно то, что оно недостаточно настойчиво изображало великое мужество мучениковъ. Задача искусства, говорилось на немъ, заключается въ томъ, чтобы посредствомъ изображенія ужаснѣйшихъ мученій святыхъ привести въ содроганіе самыя закоснѣлыя сердца. Если Возрожденіе прославляло въ человѣческомъ тѣлѣ его способность къ наслажденію, то контръ-

реформація возвеличивала его за его выносливость въ страданіяхъ. Изображеніе Христа въ терновомъ вѣнцѣ и Скорбящей Матери, Mater dolorosa, занимаютъ центральное мѣсто. Въ легендахъ о святыхъ отыскиваются самыя ужасныя кровавыя дѣянія. Ядъ, кинжалъ, повѣшеніе, удушеніе, удавливаніе, сжиганіе—все это изображается на картинахъ. Св. Андрея пригвождаютъ къ пыточной скамьѣ, св. Симона убиваютъ палицей, св. Стефана побиваютъ камнями, св. Эразму выматываютъ кишки. Разоблачается вся техника застѣнка; просвѣщаютъ относительно всѣхъ вспомогательныхъ средствъ Инквизиціи.

Какъ въ XVI вѣкѣ боязливо избѣгали изображеній страданія, такъ избѣгали и всего уродливаго. Сколько ни представлено карликовъ, идіотовъ, слѣпыхъ, прокаженныхъ и одержимыхъ, въ книгѣ Шарко и Рише о „Изображеніи уродствъ и болѣзней въ искусствѣ“, къ этому времени веселой чувственности не относится ни одно изображеніе. Теперь-же, какъ въ дни Грюневальда и стараго Гольбейна, съ веселой непринужденностью изображаются проказа, костоѣда, хромота, слѣпота и сумашествіе.

Въ XVI столѣтіи не любили изображать и старость, даже святыхъ, какъ проповѣдника въ пустынѣ Іоанна, дѣлали сіяющими эфебами. Теперь между картинами встрѣчаются массами изображенія старыхъ пророковъ и отшельниковъ, съ изсохшимъ замореннымъ тѣломъ, съ дряблой кожей, съ жесткими обвѣтренными лицами. Въ моделяхъ не было недостатка. Павелъ IV, дабы явить живой примѣръ кающихся аскетовъ, переселилъ въ Италію настоящихъ отшельниковъ, которые, какъ и во время Іеронима, ютились въ скалахъ Далмаціи.

Характерно также, что всѣ эти картины—лишь портреты поясные или поколѣнные. Въ XVI вѣкѣ предпочитали изображать всю фигуру, такъ какъ преслѣдовали красивые мотивы движеній. Теперь довольствуются пояснымъ портретомъ, ибо

главное впечатлѣніе должно производить мечтательно-восторженное выраженіе головы. Эти „образы томленія съ поднятыми кверху глазами“ выступали во всѣ времена возбужденной церковной жизни. Первый ввелъ ихъ Перуджино въ дни Савонаролы. Затѣмъ — когда нѣмецкая реформація бросила свою тѣнь на Италію—послѣдовалъ Рафаэль со своей Цециліей, Тиціанъ со своей Магдалиной. Въ картинахъ контръ-реформаціи то же настроеніе, только выраженное болѣе горячо и страстно. Раскаяніе (у Петра), вдохновенное писаніе (у пророковъ), бичеваніе (у Іеронима) являютъ все новые мотивы.

Больше всего XVI столѣтіе пользовалось античными сюжетами. Всѣхъ тѣхъ чувственно—веселыхъ художниковъ привлекали къ себѣ гораздо болѣе свѣтлыя толпы греческихъ боговъ, чѣмъ фигуры христіанскаго культа. Здѣсь можно было воспѣть любовь, здѣсь сіяющій блескъ нагого тѣла. Контръ-реформація строго избѣгаетъ, вначалѣ по крайней мѣрѣ, всего античнаго. Доменикино, даже когда пишетъ Іеронима, изображаетъ, какъ ангелъ наказываетъ его за любовь къ—Цицерону. Правда что цѣломудрія, несмотря на это ограниченіе библейскими легендарными сюжетами, не стало больше. Напротивъ: вмѣсто здоровой чувственности, которая царила тогда, выступаетъ извращенная истерическая чувственность. Пребываніе въ гротѣ Венеры длилось слишкомъ долго. Венеціанцы написали своихъ Венеръ, Корреджіо свою Іо, погрузившуюся въ блаженство. Подобное писалось и теперь, только къ этому прибавлялись христіанскія подписи. То, что тогда называлось Венерой, теперь называется Магдалиной, что тогда называлось Іо, теперь называется Терезой. И Магдалина вводитъ въ соблазнъ прелестью своего тѣла, и Тереза цѣлуетъ со всѣмъ любовнымъ жаромъ, на который только способна женщина. Нагота Магдалины не кажется предосудительной, потому что она раскаивается въ своихъ грѣхахъ. И поцѣлуи Терезы святы, потому что она прижи-



Ф. Гальсъ-старшій. Гильдія стрѣлковъ.

Гаарлемскій музей.

мается губами не къ губамъ мужчины, а къ подножію Распятія. Это чувственность, похожая на ту, которая выражается въ литературѣ у Цинцендорфа, напримѣръ, когда онъ воспѣваетъ рану, нанесенную Христу копьемъ, слѣдующими словами: „Ты кренделечекъ на боку, ты сладкое питье! Такъ тобою я наѣлся, такъ тобою напился"!

Какъ прежде у старыхъ писателей, такъ теперь въ Библіи разыскиваютъ эротическія сцены. И то, что тамъ находили, было далеко не такъ невинно, какъ веселыя сказки Эллады. Сцена Лота съ дочерьми, значитъ любовь отца къ дочери; сцена, гдѣ Авраамъ изгоняетъ Агарь; исторія жены Пентефрія, соблазняющей юнаго Іосифа; исторія двухъ стариковъ, подстерегающихъ купающуюся Сусанну; Иродіада, отуманивающая своей пляской старца Ирода. Если особенно часто встрѣчается Юдиѳь, убивающая Олоферна, причина этому та, что съ даннымъ эпизодомъ связывалась мысль о Беатриче Ченчи.

Точно такую-же возможность, незамѣтно вводить нечестивыя прелести, представляли и легенды о святыхъ. Писали Агнесу, 13-ти лѣтнюю дѣвочку, которая, не пожелавъ выйти замужъ за язычника, была отдана въ публичный домъ, гдѣ она, какъ плащемъ, закрыла тѣло своими длинными волосами, и ангелы принесли ей одежды; писали Кристину, высѣченную своимъ отцомъ, Аполлонію, которой вырвали зубы. Но еще излюбленнѣе было мученичество Агаты, потому что здѣсь еще тѣснѣе соединялась чувственность и жестокость.

Возможность перейти опять къ античнымъ сюжетамъ доставили себѣ тѣмъ, что съ самаго начала стали изображать предметы, которые подходили къ міру чувствованій контръ-реформаціи. Итакъ *античныя* мученичества: мученіе Марсія, Прометей въ оковахъ, Дидона на кострѣ, Катонъ, закалывающій себя, Сенека, открывающій себѣ жилы въ ваннѣ. Или „образы томленія" съ поднятыми кверху глазами: Лукреція, Клеопатра; древніе отшельники: Діогенъ;

или любовь дочери къ отцу: Тимонъ въ тюрьмѣ съ своей дочерью Перой.

Въ заключеніе живопись XVII столѣтія вступаетъ въ совсѣмъ новую область своими визіонерными картинами. И на этомъ пути тоже *церковное* искусство прошлаго времени сдѣлало первые шаги. Джіотто написалъ стигматизацію Франциска. Для художниковъ эпохи Савонаролы появленіе Дѣвы Маріи у св. Бернарда имѣло большое значеніе. Рафаэль въ послѣднее время своей жизни, когда его коснулось религіозное движеніе, написалъ двѣ визіонерныя картины: Сикстинскую Мадонну и Преображеніе. Но во всѣхъ этихъ созданіяхъ, по сужденію контръ-реформаціи, чудесное было недостаточно подчеркнуто. Еще менѣе могли удовлетворить въ своей убогой простотѣ, святыя семейства прежняго времени. Потому что только пріобщившись благодати можно было имѣть видѣнія, и только въ состояніи экстаза. Итакъ святой не можетъ пребывать въ спокойствіи, онъ долженъ погрузиться въ экстазъ, изойти въ сладостномъ ощущеніи небеснаго блаженства. И жгучесть настроенія усиливается, если нѣтъ свидѣтелей, когда Дѣва Марія мистично проникаетъ въ келью одинокаго монаха.

Какъ въ сюжетахъ такъ и въ формахъ царятъ тѣ-же различія. Позднее Возрожденіе подъ подавляющимъ вліяніемъ античности допускало только всеобщія „идеализированныя" формы. Все индивидуальное считалось вульгарнымъ. До такой степени, что портретная живопись, которая вынуждена была держаться близости къ природѣ, терпѣлась только какъ подчиненный родъ. „Ни одинъ великій выдающійся живописецъ", гласило правило, „никогда не бывалъ портретистомъ. Потому что таковой исправляетъ природу разумомъ и ученымъ навыкомъ. Въ портретѣ-же онъ долженъ подчиняться модели, хороша-ли, дурна-ли она, долженъ отречься отъ собственнаго разумѣнія и отказаться отъ выбора. А это сдѣлаетъ неохотно тотъ, чей умъ и взглядъ пріученъ

къ хорошимъ формамъ и соотвѣтствіямъ. Въ XVII столѣтіи въ рѣзкой противоположности съ этой эстетикой возникаетъ цѣлый рядъ величайшихъ портретистовъ: Веласкесъ, Франсъ Хальсъ, Рембрандтъ. И религіозное искусство опять обращается въ портретную живопись. Грубая правдивость, близость къ природѣ, выступаетъ на мѣсто обобщающей красоты. Сверхчувственность дѣйствуетъ тѣмъ болѣе чудесно, когда она вторгается въ земную жизнь самымъ осязательнымъ образомъ. Чтобы изобразить святыхъ, ищутъ несчастныхъ старыхъ мужиковъ, съ изношеннымъ тѣломъ и обвѣтренными лицами. Изображенія мучениковъ, прежде являвшія собою ритмичное согласованіе сильныхъ нагихъ тѣлъ, теперь отличаются безжалостной грубой правдивостью бойни. Въ визіонерныхъ картинахъ всѣ проявленія эпилепсіи и истеріи изучены съ натуралистической точностью. Вообще понятіе „величественнаго стиля" совершенно чуждо этой эпохѣ. Если XVI столѣтіе въ угоду монументальности отказалось отъ изображенія всякой обстановочности, то теперь плоды, птицы, рыбы, козы, коровы, блюда, и связки соломы — все, что способно привлечь глазъ народа — нагромождаютъ въ цѣлую nature morte около фигуръ святыхъ. Потребность видѣть опять такія вещи, была такъ велика, что Караваджіо, нарисовавъ на одной изъ своихъ первыхъ картинъ флягу съ водой и стаканъ съ цвѣтами, вызвалъ цѣлую бурю восторговъ. И портретныя фигуры въ модныхъ костюмахъ, которыя во время Возрожденія были изгнаны изъ историческихъ композицій, появляются вновь, — совсѣмъ какъ въ кватроченто, только съ той разницей, что воззрѣнія живописцевъ XVII столѣтія противоположны воззрѣніямъ XV.

XV столѣтіе было временемъ мелкаго и тонкаго письма, въ XVII оно широко и размашисто. Мастера находятъ наслажденіе мѣшать сочныя жирныя краски, твердой кистью накладывать свѣтовыя пятна и приводить всѣ составныя части живописи къ полнозвучному единству. Позднѣйшее чинквеченто,

обращавшееся только къ изощренному глазу, придавало наибольшее значеніе выразительности линій, XVII столѣтіе, которое хотѣло дѣйствовать на безсознательное чувство, и музыку признавало величайшимъ возбудителемъ чувствъ, одновременно открываетъ способность создавать настроеніе красками. Видишь не линіи, а расплывающіяся массы, не равномѣрную метрику построеній, а живописную композицію, которая исключительно держится освѣщеніемъ, расчленяется на массы свѣта и тѣни.

---

17. Церковная живопись.

Такіе перевороты естественно совершаются не вдругъ. Братья Карраччи, которые стариками дожили до новаго вѣка, и какъ художники принадлежатъ больше ко времени чинквеченто, чѣмъ ко времени baroque. Въ сюжетахъ выражается новое модное направленіе умовъ. Они писали мученичества, видѣнія и экстазы. Но одновременно же они были приверженцами античности, проникнутыми свѣтскимъ языческо-миѳологическимъ духомъ. Такъ же часто, какъ Дѣву Марію, они прославляютъ Юнону, такъ же часто Христа, какъ и Юпитера. И въ то же время они пользуются при изображеніи новыхъ церковныхъ сюжетовъ пережитыми уже формами чинквеченто.

Когда выступили Карраччи, вопросъ заключался въ томъ, что надо было пріуготовить техническую почву для новаго художественнаго расцвѣта. „Такъ какъ искусство рисованія", гласитъ булла, которой Сикстъ V въ 1593 году устанавливалъ порядокъ при основаніи академіи Санъ-Лука, „день ото дня утрачиваетъ свою первоначальную красоту, и за недостаткомъ хорошей школы все становится грубѣе, мы предлагаемъ основать академическій институтъ, во главѣ

котораго стояли-бы опытные и испытанные мастера, и показывали-бы выдающіяся образцовыя произведенія Рима учащимся, дабы эти послѣдніе, соотвѣтственно своимъ талантамъ, подражали имъ". Карраччи уже ранѣе вступили на подобный путь. Они указывали на то, что время „маньеристовъ" была эпохой поверхностной скорописи. Чтобы достичь такой высоты, какъ классики, надо извлекать изъ созданій прошлыхъ великихъ эпохъ—работая добросовѣстно и серьезно—то, что было въ нихъ поучительнаго, и примѣнять это съ пользою для настоящаго. Дабы осуществить эту теорію, они основали Болонскую Академію, ту академію, „куда стекались возвращенные на вѣрный путь", молодые люди изо всей Италіи. Богатыя коллекціи гипсовыхъ слѣпковъ, медалей и рисунковъ знаменитыхъ мастеровъ были собраны какъ матеріалъ для изученія. Была составлена и библіотека эстетическихъ произведеній. Художественная программа академіи нашла себѣ выраженіе въ сонетѣ, съ которымъ Агостино Карраччи обратился къ болонскому художнику Никколо-делль-Аббате: „Кто пожелаетъ учиться живописать, тотъ пусть старается писать по римской манерѣ съ настоящимъ размахомъ, усвоить себѣ венеціанскія тѣни и ломбардскій благородный колоритъ, плодовитость генія Буонаротти, естественно-свободный складъ Тиціана, золотисто-ясныя краски Корреджіо, и симметрію, какъ ее предписываетъ Рафаэль".

Но Карраччи совсѣмъ уже не такіе эклектики, какъ это можетъ показаться, если судить по этому сонету. Они не могли уберечься отъ превратности времени, хотя и смотрѣли на настоящее, какъ на время упадка. Такъ въ ихъ произведеніяхъ встрѣчается многое, чего они, согласно теоріи, должны были избѣгать, ибо оно никоимъ образомъ не подходило къ классическому символу вѣры. Часто видишь, какъ они переходятъ къ сильнымъ красочнымъ и свѣтовымъ эффектамъ, къ могучему реализму. У нихъ есть гравюры,

въ которыхъ у нихъ больше общаго съ Тіеполо, чѣмъ съ чинквеченто. Даже знаменитыя произведенія, надъ которыми работали всѣ три брата, циклъ фресокъ въ Палаццо Фарнезе, не одно только подражаніе. Правда, въ немъ все смѣшано. Античность, Фарнезина, Сикстинскій плафонъ и вилла Мазеръ—все это они переработали, какъ сознательные эклектики. Образцомъ плафонной живописи къ исторіи боговъ для нихъ былъ стиль Рафаэля, или еще болѣе Джіуліо Романо. Могучіе атланты, подпирающіе карнизы, великаны, поддерживающіе плафонные медальоны, извѣстны по Сикстинской капеллѣ. При расписываніи стѣнъ они воспользовались античными статуями, перенеся ихъ въ живопись. Но маски, раковины и драпировки, которыя топорщатся, не имѣютъ ничего классическаго, скорѣе они въ стилѣ baroque. Какъ они ни старались держаться исключительно классическаго, они все же находились подъ вліяніемъ напыщеннаго надутаго стиля своего времени, и создавали новое, слѣдуя безсознательно этому современному вкусу.

По этому всему ихъ положеніе въ исторіи искусства двойственное: они художники baroque и чиквечентисты, предтечи и отсталые вмѣстѣ съ тѣмъ. Очень часто, какъ-будто безъ ихъ вѣдома, новый духъ разрываетъ старую форму. Но еще чаще ихъ творчество чистое коллекціонерство, ученыя оглядки. Они работали по правиламъ и предписаніямъ, заимствованнымъ ими у прошедшей эпохи, и въ примѣненіи этой эстетики къ новымъ сюжетамъ, которыя требовались XVII вѣкомъ, получилась смѣсь, лишенная всего характернаго. Потому что въ искусствѣ форма и содержаніе одно. Подобно тому какъ античность не могла выразить паѳосъ пергамцевъ въ формахъ Праксителя, нельзя было влить бродящее вино эпохи baroque въ старые мѣхи чинквеченто. Ихъ изображенія мучениковъ производятъ впечатлѣніе анатомическихъ демонстрацій, потому что во всѣхъ сценахъ, даже самыхъ ужасныхъ, разлита мраморная холодность классицизма. Картины



Караччи. Тріумфъ Вакха и Арадны.

Фреска въ палаццо Форнезе. Римъ.

съ половинными фигурами, въ которыхъ они изображаютъ благоговѣйную вѣру и религіозную восторженность, академично гладки. Какъ для мученичествъ служилъ образцомъ Лаокоонъ, такъ для „образовъ томленія" — Ніобея, Mater dolorosa древности, которая какъ разъ тогда праздновала свое воскресеніе изъ мертвыхъ. Что бы ни изображалось—печаль или экстазъ, боль или блаженство—основаніемъ служитъ всегда одна и та-же академическая нормальная голова. Произведенія Карраччи знаменательны какъ первыя картины, въ которыхъ возникъ споръ о границахъ между новыми воспріятіями и старымъ способомъ выраженія. Но духъ этой эпохи baroque и эстетика чинквеченто, возбужденное чувство контръ-реформаціи и спокойная красота античности не могли слиться въ одно цѣлое.

Только въ произведеніяхъ ихъ послѣдователей ясно выступаютъ натуралистическіе элементы.

Можно подумать что знаменитую Аврору изъ Палаццо Роспильіози въ Римѣ написалъ ученикъ Рафаэля, до такой степени Гвидо Рени удалось перенестись въ прошедшее, до того классичны линіи, которыми очерчены легкія парящія фигуры, до того краски въ своихъ свѣтлыхъ нѣжныхъ сочетаніяхъ напоминаютъ краски чинквеченто. Но тотъ-же самый мастеръ, съ такой увѣренностью носящій одежду классиковъ, создалъ также произведенія, гдѣ античное благородство формъ совершенно отступаетъ передъ натуралистической силой, паѳосомъ и сентиментальностью стиля baroque. Сюда принадлежитъ большая картина Берлинскаго музея, въ которой онъ изображаетъ съ могучимъ натурализмомъ посѣщеніе пустынника Павла отшельникомъ Антоніемъ. Сюда принадлежатъ нѣсколько изображеній Піета и Вознесенія, рядъ мученичествъ—особенно распятіе Петра, которымъ онъ создалъ образецъ для изображенія палача—безконечное число половинныхъ фигуръ съ поднятыми къ небу глазами, которыя своей театральной выразительностью

такъ хорошо иллюстрируютъ насильственно - искуственную дѣланность этой новой церковности.

Еще большая реалистическая сила, что-то первобытное, неуклюжее есть въ Доменикино. Въ то время какъ Гвидо очень быстро становился мягкимъ и театральнымъ, Доменикино является тяжеловѣснымъ грубовато-честнымъ подмастерьемъ. Ничего академично-пустого нѣтъ въ его „Охотѣ Діаны". Все мужественно жестко, и бронзово точно. Въ „Смерти св. Іеронима" онъ пишетъ ветхость старческаго тѣла удивительно лихо. А какъ время выводитъ правду на свѣтъ, какъ чистое ученіе христіанства торжествуетъ надъ суевѣріемъ Возрожденія, трактуется имъ въ могучей плафонной картинѣ Палаццо Костаньети.

Франческо Барбіери, по прозванію Гуэрчино, самый значительный изъ колористовъ. Смѣлыя движенія и сильныя свѣтовые эффекты характеризуютъ его фрески виллы Людовизи, сочныя краски и натуралистическую силу мы видимъ въ его „Погребеніи Петрониллы". Всякая связь, бывшая между искусствомъ Карраччи и Возрожденіемъ, здѣсь разорвана. Гвидо, также какъ Доменикино и Гуэрчино, находился уже подъ вліяніемъ человѣка, который возвѣстилъ куда рѣзче, нежели Карраччи, идеалъ новаго времени: то былъ Караваджіо.

Жизнеописаніе этого „uomo fantastico e bestiale" могло бы послужить матеріаломъ для уголовнаго романа. Онъ родился въ Караваджіо близъ Бергамо, т. е. вблизи того городка, гдѣ Лотто, первый мастеръ контръ-реформаціи, прожилъ свои счастливѣйшіе годы. Его отецъ каменьщикъ. Въ качествѣ его подмастерья, онъ приходитъ въ Миланъ и работаетъ тамъ впродоженіи четырехъ лѣтъ, изъ-за куска хлѣба. Но въ одинъ прекрасный день онъ закалываетъ какого-то рабочаго, и, виновный въ пролитіи крови, бѣжитъ въ Венецію. Здѣсь на его горизонтѣ появляется Тинторетто, второй мастеръ контръ-реформаціи. Между тѣмъ онъ научился владѣть кистью и красками, не побывавъ ни въ одной

академіи, и поступаетъ, въ Римѣ, на службу къ Каваліере д'Арпино, не то его помощникомъ, не то слугой. Здѣсь его открываетъ живописецъ Просперо, который велъ торговлю художественными произведеніями, и заказываетъ ему картины. Одну изъ этихъ картинъ покупаетъ кардиналъ дель Монте, и проникается интересомъ къ молодому человѣку. Караваджіо, казалось, достигъ вѣрной пристани. Самыя различныя церкви заказываютъ ему напрестольныя картины. Самъ папа заказываетъ ему свой портретъ. Но въ добродѣтельнаго академика этотъ подмастерье-каменьщикъ не обращается. Онъ шатается по кабакамъ съ буйными рабочими, разглагольствуетъ, ругается, всегда готовый всадить шпагу въ каждаго, кто не раздѣляетъ его взглядовъ. Однажды онъ это дѣлаетъ дѣйствительно. Тогда и въ Римѣ ему больше жить нельзя. Безпріютный, онъ скитается съ мѣста на мѣсто, пока не основывается въ Неаполѣ. Здѣсь онъ тоже находитъ работу, прошедшее забыто. Но вдругъ опять онъ попадаетъ подъ власть демона. Каваліере д'Арпино отклонилъ его вызовъ драться съ нимъ, съ сыномъ каменьщика. Караваджіо хочетъ сдѣлаться мальтійскимъ рыцаремъ, чтобы получить дворянство и вызвать барона на поединокъ. Онъ направляется въ Мальту и достигаетъ своей цѣли. За портретъ гросмейстера Мальтійскаго ордена, который теперь виситъ въ Луврѣ, онъ получаетъ мальтійскій крестъ, золотую цѣпь, и двухъ рабовъ въ подарокъ. А то, что онъ въ благодарность ранилъ одного изъ мальтійцевъ, и попалъ въ тюрьму, кажется ничтожнымъ послѣсловіемъ. Ему скоро удалось бѣжать, и приняться работать въ Сициліи. Въ Сиракузахъ, какъ въ Мессинѣ и Палермо, онъ создаетъ большія напрестольныя картины. Только по возвращеніи въ Неаполь его настигаетъ судьба. Мальтійцы наняли людей, которые однажды вечеромъ подстерегли его. Слѣдуетъ ударъ за ударомъ. Тяжело раненый, онъ въ лодкѣ хочетъ спастись въ Римъ. По ходатайству одного кардинала, папа ему обѣщаетъ

помилованіе. Но окровавленный человѣкъ возбуждаетъ подозрѣніе. Его задерживаетъ береговая стража и арестуетъ, пока онъ не удостовѣритъ свою личность. Когда онъ возвращается на берегъ, его лодка исчезла. Разбойники воспользовались случаемъ и похитили ее. Ограбленный, измученный, умирающій, онъ тащится до Порто д'Эрколе, и умираетъ, исходя кровью. Ему сорокъ лѣтъ.

Теперь умѣстно вспомнить біографіи художниковъ стараго времени. Къ началу XVI вѣка, когда Кастильіоне написалъ своего „Кортиджіано", та античная „gravitas", которую онъ выставляетъ признакомъ совершеннаго кавалера, была и существенной чертой самихъ художниковъ. Они вращаются въ высшихъ сферахъ жизни, они привыкли обходиться съ князьями какъ съ равными. За этимъ аристократическимъ поколѣніемъ во второй половинѣ столѣтія послѣдовало поколѣніе ученыхъ. Художники на своихъ портретахъ похожи на профессоровъ. Они вращаются среди ученыхъ и поэтовъ, сами пишутъ стихи, сочиняютъ книги по археологіи, эстетикѣ, и исторіи искусства. Устраиваются совѣщанія, въ которыхъ они разсматриваютъ вопросы о цѣляхъ истиннаго искусства. Въ университетскомъ городѣ Болоньѣ это ученое искусство пережило свой послѣдній поздній разцвѣтъ. Теперь наступаетъ обратное теченіе.

Движеніе противъ распущенности нравовъ церкви зародилось въ народѣ. И, только тѣснимая народомъ, церковь сама обратилась къ реформамъ. Точно также народъ создалъ себѣ и своихъ мастеровъ, какъ въ дни Рожера ванъ деръ Вейдена. За аристократами послѣдовали плебеи, за мыслителями дѣти природы, которые еще умѣютъ водить кистью, но не перомъ. Новое сословіе, не отдѣлившееся отъ природы, но отошедшее отъ крохоборства академій, вступаетъ въ область искусства и принимаетъ участіе въ его развитіи. Всѣ они по происхожденію простолюдины: кто сынъ каменьщика, кто поденщика. Ни одинъ изъ нихъ не бывалъ въ академіи, ни

одинъ не слѣдовалъ ученому преподаванію. И выросли они не въ большихъ городахъ, гдѣ видъ художественныхъ созданій рано воспитываетъ вкусъ въ извѣстномъ направленіи. Они всѣ родомъ изъ деревень, или изъ молодыхъ городовъ, вродѣ Неаполя, которые еще не участвовали въ великомъ развитіи искусства прошлаго времени. Такимъ образомъ они лишены преимуществъ, связанныхъ съ развитіемъ длиннаго ряда предковъ. Ихъ искусство грубо, сангвинично, иногда прямо уродливо. Любительскій вкусъ, воспитанный на старыхъ мастерахъ, какъ вкусъ братьевъ Карраччи, могъ только возмущаться на эту грубую жесткость, на это аляповатое копированіе природы. Но такіе плебеи нужны были, чтобы разрушить колдовство традицій. И какъ во время Революціи надо было воздвигнуть гильотины, чтобы дать права третьему сословію, такъ это новое плебейское поколѣніе могло быть водворено только путемъ насилія, посредствомъ яда и кинжала. Всѣ они, какъ въ дни Кастаньо, буйные молодцы, имя которыхъ такъ же хорошо могло быть въ галлереяхъ великихъ преступниковъ, какъ и великихъ художниковъ.

Появленіе Караваджіо похоже на внезапное вторженіе стихіи. Онъ является изъ деревни съ увѣренностью мужика, ничего не боящагося, у него здоровые локти, которыми онъ расталкиваетъ все стоящее на его дорогѣ. Съ тою же варварской безцеремонностью, какъ въ наши дни Курбе, онъ ратуетъ противъ академій и объявляетъ природу единственной учительницей. Ей онъ хочетъ быть всѣмъ обязанъ, ничѣмъ искусству. Чѣмъ больше морщинъ у его модели, тѣмъ она ему пріятнѣе. Онъ отыскиваетъ носильщиковъ, нищихъ, потаскушекъ, цыганокъ, для своихъ религіозныхъ картинъ, радуется на ихъ мозолистыя руки, рваныя лохмотья и грязныя ноги. Послѣ того какъ Возрожденіе допускало только благородное, плебей Караваджіо думаетъ найти красоту только въ плебейскомъ, является демократическимъ живописцемъ, который сдѣлалъ бы честь чет-

вертому сословію. Его святой Матөей въ Берлинской галлереѣ грубый пролетарій несуразной величины. Въ Луврской картинѣ, въ Смерти Маріи, онъ пишетъ трупъ утопленницы со вздутымъ тѣломъ и неуклюжими судорожно-вытянутыми ногами. Въ сценахъ мученичествъ святого Себастіана или Христа въ терновомъ вѣнцѣ онъ изображаетъ не красиваго эфеба, а страдающаго человѣка, тѣло котораго корчится отъ боли. На изображеніи мадонны въ Лорето, одинъ пилигримъ стоитъ на колѣняхъ передъ Дѣвой Маріей съ изорванной засаленной шапкой въ рукахъ, а другой показываетъ свои мозолистыя загрязненныя дорожной пылью подошвы.

Агостино Карраччи нарисовалъ на него каррикатуру за его „обезьяню подражательность уродливой натурѣ", онъ представилъ его волосатымъ дикаремъ, рядомъ съ карликомъ и съ обезьяной на колѣняхъ. Бальіоне называетъ его антихристомъ живописи, распаденіемъ искусства. Исторія можетъ прославить его только за то, что онъ первый всталъ обѣими ногами на новую почву новаго столѣтія. Въ то время какъ у братьевъ Карраччи, какъ у „маньеристовъ" чинквеченто, преобладаетъ правило, здѣсь высказывается сильная личность. Ни одинъ эклектикъ не могъ создать произведенія такой мощи и величія, какъ Положеніе во гробъ Караваджіо въ Ватиканской галлереѣ. Онъ располагалъ громадными возможностями. Онъ выбрасывалъ изъ своей души свои картины съ дикой неудержимостью. Освѣщеніе еще усиливаетъ могущественное впечатлѣніе. Послѣ того какъ онъ вначалѣ любилъ венеціанскій золотой тонъ, онъ впослѣдствіи писалъ свои картины такъ мрачно, какъ будто свѣтъ падалъ сверху въ какой-то погребъ, или фигуры находились въ темницѣ. Ярко и рѣзко освѣщены одни части, межь тѣмъ какъ другія теряются въ чернотѣ темнаго задняго фона. Въ такомъ духѣ уже работалъ Тинторетто. И всетаки быть можетъ это не случайность, что какъ разъ этстъ человѣкъ, такъ часто сидѣвшій въ темнотѣ тюремнаго заключенія,



Караваджіо. Побѣжденный Амуръ.

Старый музей. Берлинъ.

ввелъ этотъ стиль „погребныхъ оконъ". И какъ церковь должна была уступить требованіямъ народа, такъ и плебей Караваджіо побѣждаетъ знатныхъ академиковъ. Подъ его вліяніемъ Гвидо, Доменикино и Гуэрчино, изъ учениковъ Карраччи, сдѣлались натуралистами. Его послѣдователемъ сталъ Лука Джіордано въ своихъ изображеніяхъ мучениковъ и въ тѣхъ половинныхъ фигурахъ ветхихъ старцевъ-святыхъ, которыя имѣются въ каждой галлереѣ. За нимъ, за „демократическимъ живописцемъ", послѣдовали тѣ, которые перешли отъ религіозныхъ картинъ къ народнымъ сценамъ.

---

18. Бытовая живопись.

Итальянцы XVI вѣка не дали развитія тѣмъ бытовымъ элементамъ, которые находились въ картинахъ кватроченто. Писать сцены изъ повседневной жизни, или придавать религіознымъ картинамъ жанровый характеръ посредствомъ какихъ-нибудь веселыхъ подробностей, было не въ духѣ времени, для котораго имѣло цѣну одно благородное и значительное.

Только въ Нидерландахъ, въ странѣ кермессъ, до такой степени любили эти вещи, что даже въ эту эпоху, мыслящую монументально, нѣкоторые художники пошли дальше по пути, на который вступилъ Квентинъ Массисъ съ своими изображеніями мѣнялъ. Всѣ шуточныя сцены, которыя Лука ванъ Лейденъ и мелкіе нѣмецкіе мастера передавали въ гравюрахъ, вводились и въ живопись. Такъ какъ въ церковныхъ картинахъ надо было быть строгимъ и степеннымъ, радовались возможности излагать въ такихъ маленькихъ картинахъ особенно грубыя неприличности.

Такъ картинки Яна ванъ Хемессена весьма беззастѣнчивы. Онъ вводитъ зрителя въ публичные дома, гдѣ мужчины кутятъ съ неопрятными женщинами, и успокаиваетъ свою совѣсть тѣмъ, что въ видѣ морали прибавляетъ къ

этому подпись „Блудный сынъ“. Корнелисъ Массисъ, сынъ Квентина, изображаетъ продѣлки, подобныя тѣмъ, какія въ наше время пишутъ Шредтеръ и Хазенклеверъ: извозчика, который подсадилъ къ себѣ въ экипажъ женщинъ; въ то время какъ онъ увивается около одной, другая его обкрадываетъ.

Питеръ Эртсенъ подошелъ къ бытовой живописи съ другой стороны. Именно потому, что церковная живопись XVI вѣка исключала изъ своихъ созданій всѣ элементы nature morte, должна была наступить преждевременная реакція. Были художники, которые находили гораздо больше удовольствія въ разнообразіи и пестротѣ аксессуаровъ, чѣмъ въ изображеніи библейскихъ фигуръ. По произведеніямъ Эртсена видно, какъ постепенно nature morte высвобождается. Онъ пишетъ плоды, овощи, птицъ, рыбъ, дичь, цѣлыя кухни, съ блистающей мѣдной посудой, желтыми ступками, съ тарелками, пивными стаканами, кружками, и соломенными корзинами. И въ эту обстановку онъ помѣщаетъ подходящіе сюда фигуры: торговокъ, кухарокъ, кухонныхъ мальчишекъ. Не разсказывается никакого эпизода. Его картины громадныя nature morte съ нагроможденіемъ человѣческихъ фигуръ, безъ юмора и остроумія, переданныя сочными красками, просто и положительно. Въ этомъ отношеніи—тѣмъ, что онъ придаетъ значеніе не анекдоту, а живописности—онъ знаменуетъ собой важную ступень въ исторіи бытовой живописи, относится къ своимъ предшественникамъ такъ же, какъ въ наше время Рибо или Лейбль къ повѣствователямъ Кнаусу и Вотье.

Подобныя же изображенія кухонь и рынковъ имѣются и у его ученика Іоахима Бэйкелера. Въ особенности его занимала шумная жизнь на амстердамскомъ рыбномъ рынкѣ. Даже „Выставленіе Христа на поруганіе“ онъ представлялъ себѣ происходящимъ на рынкѣ, съ торговками, овощами и яичницами, съ дѣвушками и мужиками, которые больше интересуются яблоками и кочанами капусты, чѣмъ Мученикомъ.

Питеръ Брэгель собралъ всѣ эти нити въ своей рукѣ, и написалъ хронику своего времени. Какъ всѣ нидерландцы позднѣйшаго XVI столѣтія, онъ совершилъ путешествіе въ Италію. Но пребываетъ онъ тамъ не передъ картинами великихъ мастеровъ. Онъ бродитъ подъ открытымъ небомъ, среди людей. Подобно Дюреру въ его странствованіяхъ, онъ задерживается всюду, гдѣ его привлекаетъ какой-нибудь красивый мотивъ сельскаго ландшафта, съ одинаковою простотою зарисовываетъ альпійскіе утесы и гавань въ Мессинѣ, и радуется на шумную уличную жизнь итальянскаго народа. Вернувшись на родину, онъ находитъ повседневную жизнь Сѣвера столь же живописной, какъ и жизнь Юга, которую онъ видѣлъ. Особенно его рисунки до страннаго современны. На нихъ онъ изображаетъ самыя простыя вещи: мужика, отдыхающаго на пнѣ, по дорогѣ на ярмарку; рабочихъ лошадей, тащущихъ тяжелый возъ по пыльной большой дорогѣ; дровосѣка, устало плетущагося домой съ топоромъ въ рукахъ. Есть у него и этюды, которые по своему непринужденному великому реализму могли быть сдѣланы сегодня, а не 300 лѣтъ тому назадъ.

Въ картинахъ такая простота была невозможна. Здѣсь нельзя было обойтись безъ большихъ сооруженій, безъ юмористическихъ эпизодовъ. Такимъ образомъ Брэгель употребляетъ свѣже-изготовленные этюды только для того, чтобы изъ нихъ составлять большія повѣствованія.

Прежде всего сюжеты поставляетъ Библія. Онъ пишетъ фламандскую деревню зимой. Отрядъ кавалеріи—раздѣленный по всѣмъ правиламъ военной строевой тактики на авангардъ и арьергардъ—прибылъ по большой дорогѣ. Первые спѣшились и начинаютъ производить обыскъ. Мужчины и женщины выбѣжали на улицу и созываютъ своихъ дѣтей. Другіе запираютъ двери въ домахъ. Кавалеристамъ дано приказаніе произвести виѳлеемское избіеніе младенцевъ. Или пестрая человѣческая толпа, пѣшкомъ, въ повозкахъ,

верхомъ, несется по дорогѣ къ горѣ. Ремесленники, разнозчики, лица духовныя, солдаты, женщины и дѣти, весь городъ на ногахъ, потому что увидать казнь можно не каждый день. Какъ эта картина изображаетъ Распятіе Христа, такъ другая, на которой въ присутственномъ мѣстѣ мелкій фламандскій людъ платитъ подати, должна изображать Іосифа и Марію, пришедшихъ въ Назаретъ для переписи.

Другія картины онъ скрываетъ подъ аллегоріей, пишетъ воскресное утреннее богослуженіе, и подписываетъ „Вѣра", или группу бѣдныхъ людей, жующихъ набитымъ ртомъ, и подписываетъ подъ ней „Благотворительность", или судебное присутствіе съ адвокатомъ, судьей и публикой, и подписываетъ „Справедливость". Или, какъ позднѣе Хогартъ, онъ обращаетъ, свои картины въ проповѣди нравственности, представляетъ цѣлыя „судьбы человѣческія съ ихъ превратностями". Алхимикъ, все просадившій на свои открытія, кончаетъ жизнь съ своей женою и дѣтьми въ пріютѣ для нищихъ. Шарлатанъ, обманывающій людей, попадаетъ въ тюрьму. Слѣпые, которые на картинѣ Неаполитанскаго музея ощупью пробираются по улицамъ, написаны на библейское изреченіе: „Когда одинъ слѣпой ведетъ другого, оба падаютъ въ яму".

Если же онъ воздерживается отъ библейскихъ и аллегорическихъ заглавій, то недостатокъ морали возмѣщается массовымъ накопленіемъ комическихъ чертъ. Церковныя торжества съ безчисленнымъ количествомъ лицъ, увеселенія на льду, и тому подобное, то, что можно разсказать размашисто и детально составляетъ содержаніе этихъ картинъ. Его вѣнская картина „Борьба масляницы съ постомъ"— трактатъ о всѣхъ глупостяхъ, которыя только можно придумать во время карнаваловъ; его свадьба мужика — трактатъ о пьянствѣ. При увеселеніяхъ на льду перечисляются всѣ смѣшные эпизоды, которые могутъ произойти при бѣганіи на конькахъ. Или онъ усиливаетъ комичность тѣмъ, что представляетъ мужиковъ скотообразными страшилищами.

Въ этомъ Брэгель настоящій сынъ XVI столѣтія. Время, которое привыкло видѣть только боговъ и героевъ, не могло чувствовать поэзіи дѣйтвительности. Повседневность должна была быть противопоставлена благородному юмористично, такъ какъ общій взглядъ былъ, что природа не должна быть предметомъ изображенія, ибо она некрасива. Въ подтвержденіе этого ученія Брэгель доставляетъ документы, ставя въ параллель къ галлереѣ красоты, созданной идеалистами, свою галлерею уродливостей.

Бытовая живопись могла повернуть на другой путь только тогда, когда искусство XVII столѣтія покончило съ ученіемъ о некрасивости природы, и „благородныхъ“ святыхъ замѣнило людьми изъ плоти и крови. Существа, которыя были достаточно хороши, чтобы быть одѣтыми въ одежду святыхъ, были и достаточно красивы, чтобы быть изображенными въ ихъ собственномъ платьѣ: не карикатурно, въ видѣ дураковъ и героевъ смѣшныхъ анекдотовъ, а серьезно и положительно. Такъ Караваджіо, первый великій натуралистъ, сталъ и первымъ изобразителемъ народной жизни. И тѣмъ, что онъ, какъ Курбе въ наши дни, писалъ свои фигуры въ натуральную величину, онъ устранилъ послѣднее препятствіе въ трактованіи подобныхъ сюжетовъ. Живопись бытовая выступила рядомъ съ церковною живописью равноправной отраслью искусства.

Къ раннему періоду творчества Караваджіо принадлежитъ и миловидная бѣлокурая дѣвушка Лихтенштейновской галлереи, такъ мечтательно прислушивающаяся къ звукамъ своей лютни. Позднѣе даже и въ такихъ картинахъ золотисто-блистающія краски замѣняются мрачно-погребнымъ свѣтомъ и фигуры дѣлаются болѣе безъискусственными и дикими. Съ ландскнехтами, цыганками и потаскушками онъ проводитъ время въ темныхъ погребкахъ, и эти люди, въ обществѣ которыхъ онъ пребывалъ охотнѣе всего, и дѣлаются главными дѣйствующими лицами его картинъ. Для

кардинала дель Монте онъ написалъ гадающую цыганку (теперь находящуяся въ галлереѣ Капитолія); для него же онъ написалъ шулеровъ галлереи Шіарра, другое воспроизведеніе которыхъ есть и въ Дрезденѣ. Далѣе онъ изобразилъ общество музицирующихъ молодыхъ людей. Этимъ была открыта новая великая область для его послѣдователей.

Изъ французовъ его послѣдователемъ былъ прибывшій юношей въ Римъ Жанъ де Булонь, по прозванію le Valentin. Ратники, поссорившіеся за игрой въ кости или музицирующіе въ кабакѣ со своими возлюбленными, вотъ обыкновенные его сюжеты. Даже когда, въ рѣдкихъ случаяхъ, онъ пишетъ библейскія картины, какъ то: Невинность Сусанны или Судъ Соломона, онъ трактуетъ ихъ въ жесткомъ натуралистическомъ стилѣ народныхъ картинъ. Изъ фламандцевъ къ этой группѣ принадлежитъ Теодоръ Ромбу, который писалъ пѣвческія общества и картежниковъ, фигуры въ натуральную величину; изъ голландцевъ Герхардъ Хонтхорстъ, который еще болѣе мотивировалъ стиль погребныхъ оконъ Караваджіо, вводя въ свои картины свѣчи. Микель Анджело Черкуоцци и Антоніо Темпеста перешли отъ народныхъ картинъ къ охотничьимъ и къ батальнымъ, которыя нашли себѣ благодарную публику въ столѣтіе великой войны. Бенедетто Кастильіоне ввелъ пастушескія картины, съ овцами, козами, лошадьми и собаками. Если величественное XVI столѣтіе выдвинуло только *одинъ* родъ живописи, большую историческую живопись, то теперь получаютъ развитіе всѣ отрасли искусства.

---

19. Пейзажная живопись.

Чинквеченто думало о пейзажной живописи такъ же, какъ Винкельманъ. Время, которое признавало красивымъ только могучія формы нагого человѣческаго тѣла, не имѣло вкуса

къ жизни природы. Ни одинъ изъ венеціанцевъ также не пошелъ дальше по пути Тиціана. Только въ XVII столѣтіи, когда кончилось гоненіе на античность, пейзажная живопись проснулась для новой жизни.

Сальваторъ Роза, неаполитанецъ, былъ, подобно Караваджіо, человѣкомъ безпокойнымъ и дикимъ. Убѣжавъ изъ духовной семинаріи, онъ странствуетъ съ лютней въ рукахъ и поетъ серенады въ темныхъ кабачкахъ Неаполя. Затѣмъ онъ начинаетъ писать, бродитъ, не видавъ ни одной академіи, съ папкой и съ ящикомъ красокъ въ окрестностяхъ города, рыщетъ въ дикихъ Абруцскихъ горахъ и въ Капитанатѣ, въ Апуліи, въ Базиликатѣ и Калабріи, рисуетъ всѣ пункты, съ которыми связаны историческія воспоминанія: дикія расщелины среди утесовъ кавдинскаго прохода, гдѣ римское войско сдалось своему побѣдителю, болотистую равнину Вольтурно, гдѣ воины Ганнибала, схваченные лихорадкой, перемерли, зубчатые мѣловые верхи Монте Каво съ развалившимся горнымъ гнѣздомъ Отранто, которое въ 1480 году раззорили турки. Попавъ въ руки къ разбойникамъ, онъ участвуетъ въ ихъ набѣгахъ, не то плѣнникомъ, не то изъ собственнаго интереса къ жизни бандитовъ.

Старикомъ онъ оглядывается на приключенія своей молодости, какъ на дикій романъ. Изъ разбойника онъ превратился въ грансеньора, изъ пейзажиста въ художника историческаго жанра. Онъ писалъ сраженія, боевыя схватки на коняхъ, историческія картины, заговоръ Катилины, фантастическія смутныя видѣнія, Саула, которому является призракъ Самуила; въ остроумныхъ гравюрахъ онъ изображалъ сцены изъ народной и солдатской жизни и создалъ другія гравюры, съ центаврами, нимфами и морскими животными, такъ странно напоминающія величайшаго художника нашихъ дней, Беклина. Но крупнѣйшее созданіе его это пейзажи, и какъ въ тѣхъ гравюрахъ онъ сходится съ Беклиномъ, такъ въ пейзажѣ онъ соприкасается съ

юношескими произведеніями Лессинга и Блехена. Не спокойную величественность южной природы пишетъ онъ, а фантастическія отвѣсныя скалы, романтическія расщелины зубчатыхъ горъ, весь разсыпавшійся міръ развалинъ Абруццъ. Природа представляется ему не въ веселомъ солнечномъ сіяніи. Тяжелыми тучами заволакиваетъ онъ небосводъ или вводитъ насъ въ уединенность скалистыхъ пустынь. Руины и избитыя непогодой деревья торчатъ кверху. Мощные дубы разметаны бурей. Страшнѣйшая гроза собирается надъ темными пропастями. Свинцовое малярійное настроеніе легло надъ изсохшей землей, или молніи сверкаютъ въ черныхъ тучахъ. Мрачная поэзія одиночества, что-то страстно-безпокойное есть во всѣхъ его созданіяхъ. На нѣмецкихъ романтиковъ 1830 года онъ похожъ и тѣмъ, что поясняетъ настроеніе посредствомъ „стафажа". Какъ у Лессинга элегическое настроеніе пейзажа опредѣляется монахами и монахинями, рыцарями и дѣвами бурговъ, такъ и мрачный міръ Сальватора населенъ исключительно бандитами, наемными солдатами и искателями приключеній.

Сальваторъ Роза въ этой романтикѣ XVII столѣтія—явленіе совсѣмъ обособленное. У него одного, у неаполитанца, господствуетъ дикая пламенная страсть, у всѣхъ другихъ классическое спокойствіе. Онъ одинъ избираетъ южно-итальянскіе мотивы. Всѣ другіе пишутъ Римъ. И причина этого не только въ томъ, что Римъ средоточіе художественнаго творчества. Пластичность римской природы тоже была въ тогдашнемъ вкусѣ. Эпоха, для которой все еще на первомъ планѣ стояла историческая живопись, не могла находить прелести въ интимномъ пейзажѣ. Искали величественныхъ линій, пластическихъ формъ. Ихъ находили въ Римѣ. Албанское плоскогорье съ своими уединенными озерами и далекими горизонтами, Кампанья съ своими величественными сооруженіями и строгими однообразными очертаніями горныхъ цѣпей—вотъ содержаніе „героическихъ" ландшафтовъ, какъ ихъ писали къ началу XVII столѣтія.



Сальваторъ Роза. Діогенъ.

Галлерея Питти. Флоренція.

Уже Карраччи въ нѣкоторыхъ своихъ произведеніяхъ должны были считаться съ сильной склонностью къ пейзажу въ этомъ столѣтіи. Ученые филологи въ историческихъ картинахъ, въ пейзажѣ они чувствуютъ себя творцами. Что-то нетронутое, воскресно-торжественное разлито въ природѣ на ихъ картинахъ. Идиллически-аркадійское впечатлѣніе производятъ созданія Альбано: зеленые газоны съ величественными деревьями и тѣнистой зеленью, населенные миловидными амурчиками. Знатный баринъ, живущій съ дамой своего сердца въ деревнѣ, онъ производитъ впечатлѣніе мастера стиля рококо, ошибкой попавшаго въ эпоху baroque.

Правда, что Карраччи, такъ же какъ и Альбано, врядъ ли стали бы писать эти вещи, если бы иностранные художники не открыли имъ глаза. Эти чужеземцы, нерѣдко цѣлые годы томившіеся и нуждавшіеся, передъ тѣмъ какъ они были въ состояніи предпринять паломничество на Югъ, прибывъ въ страну своихъ мечтаній, были гораздо болѣе воспріимчивы къ красотѣ вѣчнаго города, чѣмъ туземцы. На горизонтѣ показывается утренняя заря современной пейзажной живописи.

Отъ всѣхъ отдѣльно, величина сама по себѣ, стоитъ Веласкесъ. У него нѣтъ ни романтики, ни идеализма, ни элегическихъ руинъ, ни величественныхъ линій. Онъ и въ Римѣ ищетъ прохладныхъ сочетаній зелено-бѣло-сѣрыхъ тоновъ, на которые настроенъ его глазъ. Полуодичавшій садъ, часть строенія, исполненнаго бѣлыхъ отсвѣтовъ, нѣсколько людей и нѣсколько мраморныхъ фигуръ, вотъ элементы его римскихъ пейзажей Поэтому пребываніе Веласкеса въ Италіи осталось безъ всякаго отзвука. Онъ слишкомъ далеко стоялъ отъ чувствованій той эпохи. Гораздо важнѣе толчокъ, который дали одинъ нидерландскій и одинъ французскій художникъ, Поль Бриль и Николя Пуссенъ.

Бриль, пестрыя калейдоскопныя картинки котораго встрѣчаются въ галлереяхъ, былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и художникомъ фресокъ величественнаго стиля, и что фрески пи-

сались вообще, знаменательно для времени, которое любило пейзажъ. Потому что ими украшены стѣны одной церкви. Сквозь написанную колоннаду видишь строгія очертанія горъ. Благодаря далекому кругозору тѣсныя часовни превращаются въ смѣющіеся уголки міра. Въ церковной фрескѣ современная пейзажная живопись явила свои первыя монументальныя созданія.

Французы называютъ Пуссена „примитивомъ", и если онъ въ своихъ фигурныхъ картинахъ является холоднымъ сочинителемъ, то въ природу онъ заглянулъ глазами примитива—онъ въ нѣкоторомъ родѣ Мантенья XVII столѣтія: ученый и реалистъ одновременно. Въ разгаръ эпохи baroque онъ создаетъ изъ обломковъ античности живопись новую съ самаго основанія. Въ эпоху самаго большого возбужденія онъ классически спокоенъ; въ эпоху, когда больше всего значенія придавали живописности, онъ былъ le peintre le plus sculpteur qui fût jamais. Въ юности онъ находился въ горчайшей бѣдности и, когда наконецъ онъ прибылъ въ страну своихъ сновъ, онъ уже не могъ больше разстаться съ строгой римской природой. Его жизнь протекала просто, какъ жизнь аркадскаго пастуха. Днемъ онъ работалъ въ своей мастерской на холмѣ Тринита деи Монти, откуда передъ нимъ разстилался далекій видъ на Кампанью. Вечеромъ онъ бродилъ съ учеными и поэтами по окрестностямъ Вѣчнаго Города, вбиралъ въ себя всѣ впечатлѣнія природы, въ паркѣ виллы Боргезе погружался въ размышленія объ отдаленныхъ временахъ исторіи и о человѣческихъ судьбахъ, набрасывалъ эскизы съ деревьевъ-великановъ, которые на его картинахъ такъ величественно тянутся къ небу. И у него тоже нѣтъ ничего интимнаго, задушевнаго. Природа у него міръ чисто пластическій и какъ будто бездушный. Онъ видитъ только формы и линіи, созерцаетъ очертанія дерева такими же глазами, какъ ваятель силуэтъ статуи. Но величественность этихъ выразительныхъ линій

такъ велика, что она одна придаетъ его пейзажамъ строгое торжественное настроеніе. Онъ создаетъ міръ освобожденный отъ всего мелкаго и ничтожнаго. Всѣ эти широкія благородныя очертанія горъ, эти могучія деревья и кристальныя озера идутъ къ простымъ античнымъ постройкамъ и образуютъ композицію классической мощи. И фигуры тоже настроены на одинъ высокій ладъ со стихіями природы. Нѣкоторыя его произведенія, какъ Прометей въ Луврѣ, могъ бы охотно разсматривать молодой Беклинъ.

Гаспаръ Дугэ, ученикъ и зять Пуссена, не внесъ ничего новаго. Правда его пейзажи и сцены изъ жизни Иліи и Елизаветы, которые онъ писалъ для церкви Санъ Мартино аи Монти, принадлежатъ вмѣстѣ съ созданіями Бриля къ значительнѣйшимъ церковнымъ фрескамъ этого вѣка. Но это одна формула Пуссена безъ его души. Даже въ его изображеніяхъ бурь, особенно прославившихъ его, недостаетъ величавой выдержанной гармоніи мастера.

Зато слѣдующій художникъ вноситъ новое въ живопись. Послѣ того какъ сначала писали природу неизмѣнной, въ твердыхъ очертаніяхъ, вѣчно спокойной, надо было научиться выражать перемѣнчивость, мимолетность, разнообразіе освѣщенія. Свѣтовое настроеніе должно было сочетаться съ ритмомъ формъ и поэзіей линій. Какъ разъ въ этомъ направленіи къ началу XVI столѣтія были сдѣланы рѣшительные шаги. Грюневальдъ и Альтдорферъ передали эффекты освѣщеній. Картина Жерарда Давида, Моленіе Христа, вся пронизана матовымъ блѣдно-голубоватымъ луннымъ свѣтомъ, а на другой картинѣ, Взятіе Христа подъ стражу, онъ передалъ впечатлѣніе отъ свѣта факела. Изъ итальянцевъ уже Джіорджіоне писалъ свѣтъ лампы, молнію, сверкающую ночью, огненный солнечный шаръ, заливающій землю своимъ свѣтомъ. Многія картины Тиціана, Савольдо и Тинторетто магически освѣщены лучами заходящаго солнца и луны. Но классицизмъ прервалъ развитіе. Только XVII

столѣтіе приступило къ наслѣдію этихъ старыхъ мастеровъ. И если Пуссена, художника формъ, можно представить себѣ только французомъ, то Эльсгеймеръ по всему существу своему нѣмецъ. Ученикъ ученика Грюневальда и женатый на шотландкѣ, онъ былъ призванъ стать первымъ художникомъ настроенія XVII вѣка. Какъ въ дни Оссіана, могущество красочныхъ тоновъ идетъ навстрѣчу яснымъ пластическимъ формамъ. Сильныя могучія свѣтотѣни Караваджіо преображаются въ поэтическіе нѣжные тона.

Правда что и Эльсгеймеръ тоже не писалъ собственно пейзажи. Онъ заселяетъ природу библейскими лицами. Но отношеніе между этими фигурами и пейзажемъ другое, чѣмъ у художниковъ болѣе раннихъ. Ихъ искусство было—видоизмѣненная историческая живопись. Они находили въ Библіи сцены, которыя разыгрывались подъ открытымъ небомъ, и въ окрестностяхъ Рима искали соотвѣтственной обстановки, которой пользовались для изготовленія своихъ эпопей. Произведенія Эльсгеймера возникаютъ при другихъ психологическихъ обстоятельствахъ. Онъ видитъ прежде всего настроеніе въ природѣ, и населяетъ природу существами, подходящими къ этому міру. Основное настроеніе пейзажа вызываетъ сюжетъ.

Цѣлыми днями, какъ разсказываетъ Зандрартъ, лежитъ онъ погруженный въ созерцаніе прекрасныхъ деревьевъ, и до тѣхъ поръ проникается величавостью ихъ формъ, пока онъ съ закрытыми глазами не видитъ ихъ также ясно какъ съ открытыми. Эта черта тихой мечтательной созерцательности проходитъ черезъ всѣ его картины. Онъ пишетъ окрестности Рима съ ихъ спокойными очертаніями горъ, съ ихъ благородными группами деревьевъ и идиллическими долинами. Но онъ видитъ не одну только стильную строгость этихъ линій. То это полуденный свѣтъ, то мягкій предразсвѣтный полумракъ, или усталая вечерняя заря, или блѣдный лунный свѣтъ, разлитый по землѣ. Онъ приступаетъ

даже къ задачѣ double lumière. Сверкаютъ серебристыя звѣзды, горятъ дома, дымятъ смолистыя факелы. Свѣтъ сторожевыхъ огней горитъ красными пятнами въ ночи. Особенно Бѣгство въ Египетъ побудило его къ подобнымъ варіантамъ къ которымъ позднѣе прибѣгалъ Доменико Тіеполо. Онъ писалъ его безчисленное количество разъ, во всевозможныхъ освѣщеніяхъ. На картинѣ Дрезденской галлереи пейзажъ залитъ яркимъ полуденнымъ свѣтомъ. На картинѣ Мюнхенской пинакотеки царитъ ночь. Впереди идетъ Іосифъ съ горяшимъ факеломъ, рядомъ съ Маріей, далѣе позади сидятъ пастухи подъ могучими деревьями, расположившись вкругъ огня. А съ неба въ тихомъ великолѣпіи мѣсяцъ льетъ свой кроткій серебряный свѣтъ.

Между Пуссеномъ, полнокровнымъ французомъ, и Эльсгеймеромъ, нѣмцемъ, стоитъ лотарингецъ, художникъ линій и одновременно свѣта: Клодъ Желе. Съ Пуссеномъ у него общее—его чувство величественнаго, взглядъ, что пейзажъ можетъ служить только мѣстомъ происшествій историческихъ событій, мѣстопребываніемъ героевъ и боговъ. И если посмотрѣть съ точки зрѣнія рисунка, то все собраніе его произведеній есть варіанты все одной и той же картины. На передній планъ выдвинута величественная группа деревьевъ или храмъ, для того чтобы дать впечатлѣніе углубленности. Задній фонъ замыкается классической цѣпью горъ. Картины эти, которыя онъ постоянно повторяетъ, едва мѣняются въ расположеніи своихъ частей. Только свѣтъ, волнующійся между предметами, въ каждый часъ дня другой. И какъ Эльсгеймеръ постоянно повторялъ Бѣгство въ Египетъ, Хокусаи сто разъ писалъ виды горы Фуи, Клодъ Моне двѣнадцать разъ все тотъ же стогъ сѣна, такъ и Клодъ могъ изображать всю жизнь тотъ же храмъ, ту же группу деревьевъ, и все же это была всегда другая картина. Послѣ того какъ Сальваторъ писалъ борьбу и опустошительную силу стихій, Пуссенъ застывшую красоту

линій въ природѣ, Эльсгеймеръ волшебство луннаго свѣта, Клодъ воспѣлъ чудеса солнца, величественный небесный сводъ, сіяющій на разсвѣтѣ въ холодномъ серебряномъ блескѣ, въ полдень какъ расплавленное золото, вечеромъ какъ горящій пурпуръ. Его легко представляешь себѣ, когда онъ бѣднымъ юношей, безъ всякой цѣли, покинулъ родительскій домъ и, скитаясь на чужбинѣ, смотрѣлъ въ необъятное небо; представляешь его себѣ, какъ онъ странствующимъ ученикомъ въ Венеціи стоитъ у лагунъ и слѣдитъ, какъ струящійся солнечный лучъ играетъ на волнахъ, скользя по колоннадамъ мраморныхъ дворцовъ. Потому что въ Венеціи онъ обрѣлъ самого себя. Сколько онъ потомъ ни писалъ римскіе памятники, или гавань въ Мессинѣ, Неаполь, Тарентъ—все же картины его проникнуты воспоминаніями Венеціи, города свѣта, гдѣ онъ мечталъ во время своего путешествія. Лишь Вильямъ Тэрнеръ, въ XIX вѣкѣ, возславилъ свѣтъ въ такихъ радостныхъ гимнахъ.

II. Испанія.

20. Рибейра и Сурбаранъ.

И Рибейра, открывающій собой исторію испанскаго искусства XVII вѣка, тоже жилъ въ Италіи. Въ началѣ своей дѣятельности онъ былъ направленъ своимъ учителемъ Рибальтой въ ломбардскую школу, и, поселившись въ Пармѣ, до того проникся творчествомъ Корреджіо, что картины въ одной часовнѣ, которыя онъ тамъ писалъ, долго сходили за работу Корреджіо. Но насколько вначалѣ его краски свѣтлы и радостны, настолько впослѣдствіи онѣ мрачны и темны. Трудно себѣ представить, чтобы онъ лично зналъ Караваджіо. Но онъ конечно чтилъ въ немъ своего учителя. И когда въ Неаполѣ, испанскомъ вице-королевствѣ, онъ былъ призванъ продолжать школу Караваджіо, онъ очутился на подходящей для него почвѣ.

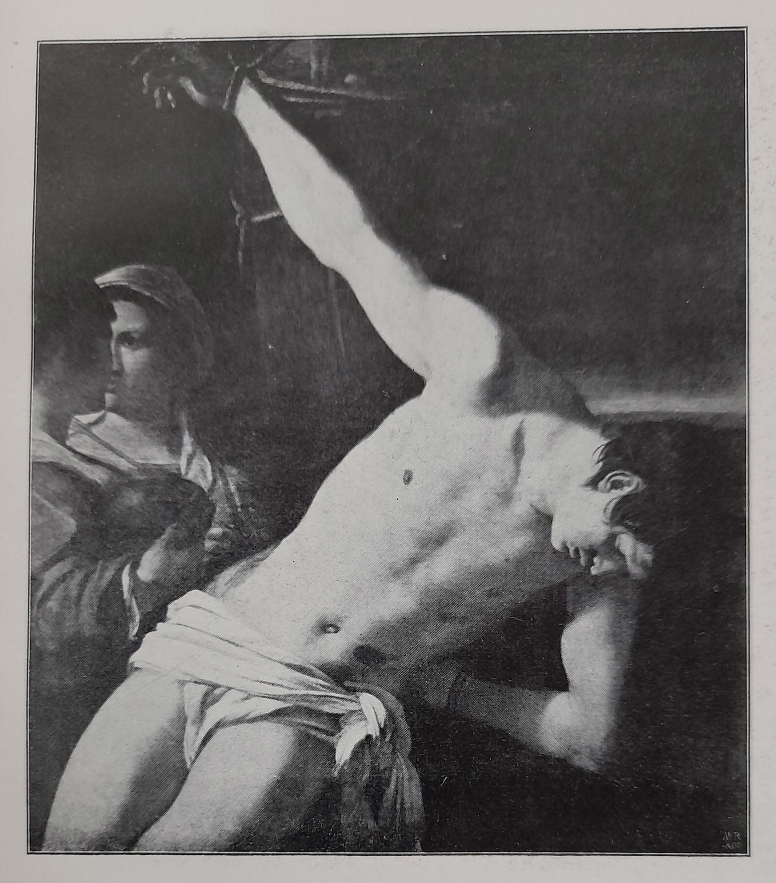
Рибейра былъ человѣкъ энергическій и смѣлый. Въ юности своей онъ всталъ лицомъ къ лицу со всѣми опасностями, бѣдами и голодомъ, не краснѣя носилъ въ Римѣ лакейскую ливрею, чтобы не собирать милостыню на улицѣ. Эта сила воли, эта несокрушимая энергія видна во всѣхъ его произведеніяхъ. Изъ всѣхъ мастеровъ XVII столѣтія онъ самый могучій натуралистъ, maître-peintre, произведенія котораго по своей мощи и силѣ имѣли большое вліяніе еще на многихъ художниковъ XIX столѣтія, въ особенности на Бонна и Рибо. Если чинквеченто избѣгало изображать старость, то Рибейра чувствовалъ себя лучше всего когда онъ писалъ

старыя лица изборожденныя житейскими превратностями, сѣдые волосы, вздутыя жилы и сухожилія. Черный задній фонъ, въ который незамѣтно переходятъ темныя одежды его фигуръ, морщинистая старая кожа и сморщенныя старыя руки, неизвѣстно откуда выплывающія—вотъ обыкновенное содержаніе его картинъ. Но не только изношенныя разрушенныя формы старчества, онъ любитъ и уродство, которое никогда не писалось въ XVI вѣкѣ, и въ своемъ кривоногомъ нищемъ въ Луврѣ онъ создалъ чудеснѣйшее по смѣлости реализма произведеніе.

Подобныя же фигуры имѣются и въ его большихъ произведеніяхъ. Какъ Караваджіо подъ видомъ мадоннъ и апостоловъ изображалъ толстыхъ обитательницъ римскихъ предмѣстій, и сухопарыхъ носильщиковъ, такъ Рибейра писалъ торговокъ и старыхъ мужиковъ желѣзнаго тѣлосложенія и съ обвѣтренными лицами. Поклоненіе пастуховъ происходитъ подъ развѣсистымъ деревомъ въ Абруццахъ. Коричневые коренастые простолюдины, въ одеждахъ изъ овечьей шкуры, тѣснятся около Дѣвы Маріи. Nature morte—корзина съ хлѣбомъ, связки соломы, куры, овечка — образуетъ здѣсь внутренность кухни. Въ Положеніи въ гробъ онъ пишетъ тѣло неуклюжаго неаполитанскаго мужика.

Мрачный инквизиторскій духъ испанской іерархіи находитъ выраженіе въ его картинахъ мученичествъ. Здѣсь сдираютъ кожу съ Варѳоломея, тамъ на рѣшеткѣ поджариваютъ Лаврентія. Или Андрей виситъ на крестѣ и одинъ изъ воиновъ хочетъ стащить его тѣло, прежде чѣмъ высвободилась рука изъ оковъ. Даже когда, въ исключительныхъ случаяхъ, онъ вступаетъ въ область античнаго, онъ выискиваетъ тамъ сцены мученичествъ и ставитъ рядомъ съ христіанскими языческихъ терзаемыхъ—Марсія, Иксіона, Прометея.

Но тотъ же самый человѣкъ, который здѣсь является столь одностороннимъ изобразителемъ пытокъ и морщинистыхъ нищихъ-философовъ, въ другихъ случаяхъ удиви-



Рибейра. Св. Себастіанъ.

Эрмитажъ. Петербургъ.

тельно изображалъ душевные восторги и иногда поражаетъ своей передачей меланхолической дѣвической головки съ большими темными мечтательными глазами. Доказательство — его Святая Агнеса въ Дрезденѣ и его Зачатіе въ Саламанкѣ, душевная утонченность которыхъ и сіяющая свѣтопись не были превзойдены ни однимъ итальянцемъ.

По этому пути Рибейры пошли и его послѣдователи, которые дѣйствовали уже не въ Италіи, а у себя на родинѣ. Почва была подготовлена и цѣлый рядъ великихъ художниковъ возвѣстилъ съ натуралистической силой то, что Рибальта и Роэласъ высказывали въ формахъ Возрожденія. XVII столѣтіе было вѣкомъ великаго культурнаго расцвѣта Испаніи: временемъ, въ которомъ Кальдеронъ создавалъ свои поэтическія чувственно-пряныя, мистично-романтическія произведенія, а въ пластическомъ искусствѣ возникли тѣ образцовыя созданія, пламенно-красочной многоцвѣтности, передъ которыми, дивясь, останавливаешься въ испанскихъ церквахъ. И живописцамъ монастыри основанные въ царствованіе Филиппа III и Лермы дали много работы. И въ полномъ обладаніи могущественнѣйшей техники они испанцы до мозга костей.

Въ испанскомъ искусствѣ живетъ испанская религіозность. Страстность и фанатическій аскетизмъ, мрачно-мечтательная чувственность и истерическое молитвенное усердіе сочетаются въ церковныхъ картинахъ съ безпримѣрной натуралистической силой Но и портретная живопись нашла въ феодальномъ правленіи, какимъ было испанское съ своими грандами и іерархами, почву, какъ нигдѣ. Возникли тѣ портреты, въ которыхъ торжественная грандецца и вялая усталость, величественность и безуміе слились въ неописуемое цѣлое.

Франсиско Сурбаранъ художникъ клерикализма и монашества. Передъ его картинами чувствуешь себя въ мрачной монашеской кельѣ. Деревянное распятіе виситъ на голой

бѣло-оштукатуренной стѣнѣ. На соломенномъ стулѣ лежитъ Библія съ напечатанными громадными черными и красными буквами. Тутъ же стоитъ молельная скамья, на ней мертвая голова, напоминающая о преходящести всего земного. Тамъ полка съ книгами, все огромнѣйшіе фоліанты въ переплетахъ изъ свиной кожи. И среди этой строгой обстановки движутся серьезныя фигуры въ бѣлыхъ шерстяныхъ рясахъ со складками, съ орденскимъ крестомъ на груди, люди, которые въ своемъ одиночествѣ разучились говорить, бесѣдуя только со святыми небожителями. Иногда они экстатичны и дики: потрясенные массою сверхземныхъ видѣній, они подобны пылающимъ горниламъ, свѣтящимися изнутри. Но часто также онъ ихъ пишетъ въ ихъ обычномъ монастырскомъ времяпрепровожденіи, какъ они читаютъ, пишутъ, размышляютъ. Вмѣсто дикости Рибейры у него царитъ несказанная безмятежность, спокойная, почти убогая простота. Всюду чашки, плоды, хлѣбъ, ткани рясъ, фоліанты, и соломенные стулья, все это передано съ предметностью художника nature morte. Головы всюду представляютъ изъ себя неизмѣнные портреты. Если, не смотря на это, его произведенія носятъ характеръ величественности, того terribile, которое пугаетъ у Кастаньо и Микель-Анджело, такое впечатлѣніе получается только отъ величественности линій. Лапидарны складки широкихъ бѣлыхъ рясъ, величавы и могучи силуэты. На мистическаго бандита, на героя первобытныхъ временъ похожъ молящійся монахъ, что находится въ Лондонской галлереѣ. Грандіозно изображеніе Петра изъ Алькантары, съ горящими глазами и грозной серьезной осанкой. И изъ большихъ картинъ, въ которыхъ онъ, какъ эпическій поэтъ монашества, разсказываетъ легенды святыхъ братій, четыре — сцены изъ жизни святого Бонавентуры, которыя онъ написалъ въ 1629 году для церкви имени этого святого въ Севильѣ — достигли внѣ-испанскихъ галлерей, Парижской, Берлинской и



Сурбаранъ. Ѳома Аквинскій посѣщаетъ богослова Бонавентуру.

Старый музей. Берлинъ.

Дрезденской. Но даже и эти произведенія только жалкіе образцы его искусства. Только когда будетъ обнародовано то, что хранится въ церквахъ Севильи и въ замкахъ на скалахъ Эстремадуры, тогда Сурбаранъ будетъ доступенъ для исторіи искусства.

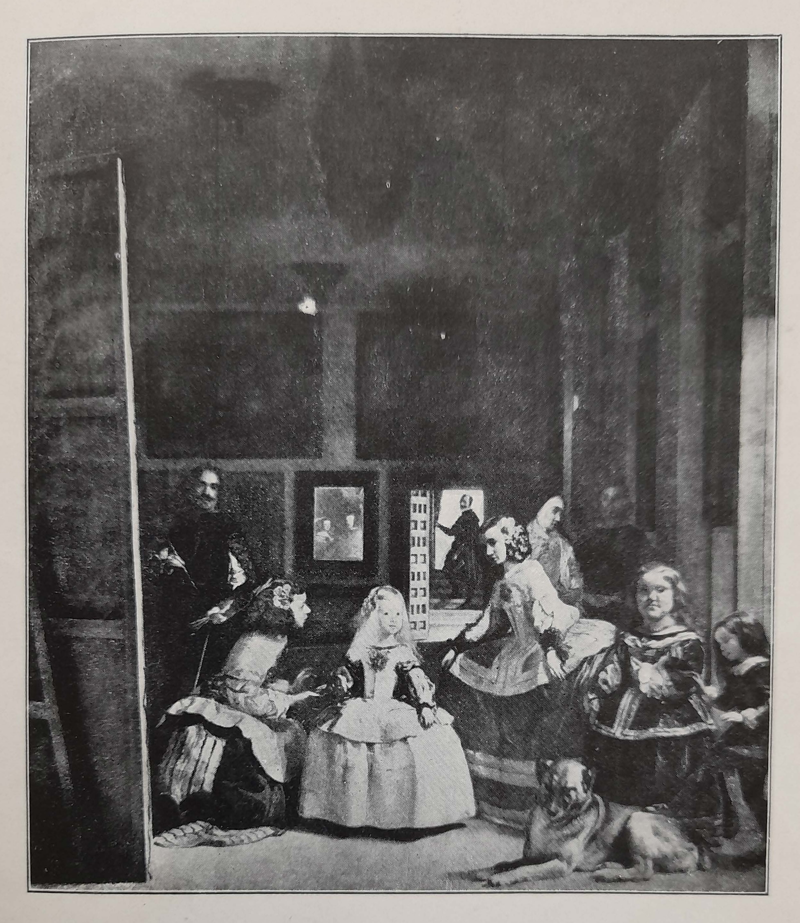
21. Веласкесъ.

Годъ спустя послѣ Сурбарана родился Веласкесъ и быть можетъ какъ разъ этихъ двухъ художниковъ соединяетъ и духовно самая тѣсная связь. Большинство другихъ испанцевъ утопало въ трагической мукѣ и бурномъ экстазѣ. У Веласкеса, какъ и Сурбарана, нѣтъ ничего знойнаго. Общая ихъ основная черта царственное спокойствіе, разница между ними лишь въ томъ, что изъ двухъ основъ испанскаго государственнаго строя, церкви и грандства, въ произведеніяхъ Сурбарана больше отражается могущество церковное, въ произведеніяхъ Веласкеса рыцарское.

Веласкесъ писалъ и картины для церквей. У него есть Поклоненіе волхвовъ, Поклоненіе пастуховъ, одно Распятіе и одно вѣнчаніе Дѣвы Маріи. Онъ писалъ пейзажи, историческія картины, Сдача Бреды, античныя картины. Borrachos (Упившіеся), Кузница Вулкана, Марсъ и Венера. Однако же рѣдко вспоминаешь эти произведенія, когда называютъ имя Веласкеса. Вспоминаешь всегда его портреты. Веласкесъ для насъ придворный живописецъ par exellence. Весь изнервничавшійся, выродившійся, благодаря бракамъ между родными, испанскій дворъ XVII столѣтія глядитъ изъ его созданій, какъ изъ волшебнаго зеркала. Ни одному портретисту на свѣтѣ казалось бы не представлялись болѣе убогія задачи. Въ то время какъ у Тиціана и Рубенса царскія особы смѣняются учеными и художниками, красивыя женщины полководцами

и государственными мужами, у Веласкеса съ утомительнымъ однообразіемъ возвращаются все тѣ же самыя лица. Хотя его дѣятельность въ Мадридѣ продолжается 36 лѣтъ, онъ едва ли написалъ одну картину, которая не была бы заказана королемъ. Два путешествія въ Италію, которыя онъ предпринялъ въ 1629 и 1648—51 году были единственными событіями, которыя показали ему, что не весь свѣтъ находится въ предѣлахъ мадридскаго королевскаго замка. Тѣ же стѣны, которыя отдѣляли Алькáсаръ отъ profanum volgus, окружали и его искусство. И въ этихъ стѣнахъ было такъ же мало событій, какъ въ горныхъ замкахъ Людовика II. Туда рѣдко пріѣзжали чужестранныя царскія особы. Изъ сановниковъ, появляющихся при дворѣ, кромѣ министра Оливареса, почти единственный—кардиналъ Гаспаръ Борджіа, вернувшійся въ 1636 году въ испанскую столицу, послѣ того какъ благодаря своему фанатизму онъ сталъ невыносимъ даже въ Римѣ. А то Филиппъ IV любилъ больше пребывать въ обществѣ подчиненныхъ, къ которымъ онъ былъ привязанъ какъ хозяинъ къ своей собакѣ. Онъ предпочиталъ своихъ егермейстеровъ, своихъ бравыхъ главныхъ лѣсничихъ и ихъ помощниковъ своимъ министрамъ; онъ предпочиталъ общество карликовъ и шутовъ существамъ разумнымъ. Было такъ забавно называть этихъ смѣшныхъ старыхъ чудаковъ дядями и кузенами, такъ пріятно, рядомъ съ полоумнымъ маленькимъ уродомъ, чувствовать богоподобность своего величества.

Итакъ вотъ кого приходилось писать Веласкесу. Видишь—дюжинами воспроизведенное—блѣдное холодно-флегматичное лицо короля, видишь братьевъ Филиппа IV, Карлоса и Фердинанда, мужчинъ съ худыми блѣдными лицами, съ удлинненнымъ габсбургскимъ подбородкомъ, выдающейся нижней губой, вялыя утомленныя невыразительныя фигуры, которыя были уже стары, когда родились; видишь Бальтасара, наслѣднаго принца, при рож-



Веласкезъ. Мастерская Веласкеза около 1656 г. (*Las Meninas*).

Прадо. Мадридъ.

деніи котораго его величество „до того были довольны и обрадованы, что раскрыли всѣ двери и впускали къ себѣ всѣхъ, до грубыхъ носильщиковъ и кухонныхъ мальчишекъ, которые во внутреннихъ покояхъ приносили поздравленія его величеству, и пожелавъ облобызать ихъ руку милостиво до того допущены были". Затѣмъ слѣдуютъ министръ, герцогъ Оливаресъ, нѣсколько егермейстеровъ и зловѣщая толпа шутовъ. Одинъ разодѣтъ турецкимъ тираномъ. Другому дали кличку Донъ-Жуана Австрійскаго по двоюродному дядѣ его величества. Третій стоитъ на подмосткахъ, чтобы показать одну изъ своихъ штукъ. Одинъ изъ карликовъ, стоящій рядомъ съ громадной собакой, закостюмированъ фламандскимъ грансеньоромъ. Другой, съ колоссальнымъ фоліантомъ, занятъ генеалогическими изысканіями. Одинъ безсмысленно скалитъ зубы. Еще одинъ, съ громадной головой, смотритъ заспанными глазами, какъ изъ пустоты. И насколько мало интересны мужчины, настолько мало красивы и женщины. Изабелла Бурбонская, Маріанна Австрійская, какъ и принцессы Марія Тереза и Маргарита, въ своихъ необычайныхъ костюмахъ похожи больше на китайскія пагоды, чѣмъ на живыя существа. Въ нихъ нѣтъ ни кокетства, ни граціи, ни коварства, ни ласковой улыбки. Все принесено въ жертву ледяной гордынѣ, неумолимому церемоніалу. Кто оглянется на прошедшее, вспомнитъ женщинъ неземной красоты, которыя смотрятъ на насъ съ картинъ венеціанцевъ, тотъ чувствуетъ себя передъ созданіями Веласкеса перенесеннымъ въ міръ жуткихъ призраковъ.

Но почему несмотря на все это портреты Веласкеса нельзя видѣть безъ священнаго трепета? Почему, послѣ того какъ увидишь ихъ, Рубенсъ кажется намъ плебеемъ, а ванъ Дейкъ пошлымъ parvenu?

Впечатлѣнію внушительности уже много способствуетъ то, что у Веласкеса міръ представляется такимъ твердо

ограниченнымъ. У другихъ портретистовъ впечатлѣнія смѣняются. То вы находитесь въ комнатѣ ученаго, то въ бальной залѣ, то на полѣ сраженія, то въ будуарѣ. Здѣсь же у васъ такое чувство какъ будто вы стоите въ обширномъ уединенномъ королевскомъ замкѣ, на паркетный полъ котораго плебей вступаетъ только на цыпочкахъ, въ королевскомъ замкѣ, гдѣ древніе прародительскіе портреты строго смотрятъ со стѣнъ и сѣдые лакеи въ золотомъ шитыхъ ливреяхъ безшумно проходятъ по мягкимъ коврамъ.

И патологическая сторона всѣхъ этихъ людей придаетъ этимъ портретамъ странное очарованіе. Бурбоны, также какъ и Стюарты, которыхъ мы видимъ на портретахъ Риго и ванъ Дейка, всѣ полнокровны, здоровы и сильны. Какъ только лейбъ-медикъ находилъ обѣдненіе соковъ, они женились на здоровенныхъ кормилицахъ изъ чужеземныхъ царскихъ семействъ, которыя вводили въ родъ новые жизненные соки.

Испанскіе габсбурги, истощившіе себя въ продолженіи цѣлыхъ столѣтій браками между родными, тонки и нервны, блѣдны и худы, они отмѣчены той хилой нѣжностью, которая бываетъ въ древнихъ родахъ у послѣднихъ потомковъ, съ которыми родъ и вымираетъ. Есть что-то поразительное въ соединеніи двухъ факторовъ, изъ которыхъ образовались эти характеры: болѣзнь и рыцарство, упадокъ и вынужденная сила воли, вялая пресыщенность и привычка къ напряженности. Всѣ они устали, и все же у нихъ нѣтъ времени быть усталыми. Всѣмъ имъ хочется сидѣть, а призваніе верховной власти не допускаетъ распущенности. Только Веласкесу приходилось писать дѣтей съ такими шелковистыми пепельно-бѣлокурыми волосами и такими большими голубыми блестящими глазами, которые смотрятъ на насъ и говорятъ, что будущій годъ будетъ годомъ ихъ смерти. Именно потому, что его герои такіе безцвѣтные, безсильные, безкровные люди, портреты его

производятъ такое переутонченно-аристократическое впечатлѣніе въ столь здоровое время.

Далѣе можно указать, что портреты Веласкеса служили другимъ цѣлямъ, чѣмъ *представительныя картины* XVII вѣка. Уже Людовикъ XIV былъ въ извѣстномъ смыслѣ демократическимъ королемъ, который снисходилъ—если не къ народу,—то къ „благороднѣйшимъ въ націи". Онъ считалъ нужнымъ импонировать своимъ блескомъ, жилъ открыто, выказывалъ свою благосклонность. Ему уже становилось нѣсколько жутко въ своемъ миропомазанничествѣ. Подъ основы испанской монархіи такія силы еще не подкапывались. Филиппъ IV былъ бы такъ же удивленъ, еслибы услыхалъ о недовольствѣ своего народа, какъ добрѣйшій императоръ Францъ, когда въ 1848 году на заявленіе своего адъютанта, что пора спасаться бѣгствомъ, такъ какъ народъ уже ломится во дворецъ, съ удивленіемъ отвѣтилъ: „Да развѣ они это смѣютъ?" Для габсбурговъ не существуетъ ни народа, ни аристократіи. Они властелины, которымъ министръ еще дѣлаетъ доклады на колѣняхъ, властелины, которые невидимо царятъ надъ народомъ. Правда, что жизнь испанскаго двора стоила дороже всѣхъ въ Европѣ. Ливреи однихъ лакеевъ стоили ежегодно 130.000 дукатовъ. Но эти издержки производились совсѣмъ не съ цѣлью представительства. Это были само собой разумѣющіяся траты, которыя позволяетъ себѣ король. Онъ живетъ въ своемъ дворцѣ. Длинные переходы Альказара позволяли ему незримо передвигаться изъ отдаленныхъ концовъ замка въ другіе. Если онъ въ исключительныхъ случаяхъ вступаетъ во внѣшній міръ, на плебейскую землю, онъ избѣгаетъ черни, горланящей „ура", и заботится о томъ, чтобы его никто не видѣлъ, развѣ только гдѣ оставитъ свою монограмму, составленную изъ большихъ буквъ „Yo el rey", чтобы люди знали, что Богъ вездѣсущъ. „Испанскій дворецъ", говоритъ писатель того времени, „совсѣмъ не дворъ, въ

томъ смыслѣ какъ французскій и англійскій; это частный домъ, который ведетъ замкнутую жизнь".

Такимъ образомъ и портреты Веласкеса не были предназначены къ тому, чтобы ихъ видѣли глаза профановъ, имъ не нужно было исполнять патріотической миссіи—напоминать благороднѣйшимъ изъ націи о томъ, что надъ ними есть король. Это были фамильныя картины, которыя висѣли на стѣнахъ Алькасара, въ обѣденныхъ залахъ отдаленныхъ охотничьихъ замковъ, или которыя въ видѣ подарковъ отправлялись родственникамъ въ Вѣну. Поэтому все, что знаменуетъ придворный портретный стиль въ другихъ странахъ, въ Испаніи отвергнуто. Тамъ должны были лежать на столѣ короны и разные другіе аксессуары, чтобы пояснить, что это стоитъ король. У габсбурговъ этихъ знаковъ достоинства не требовалось. Всякій, кто видитъ эту картину, знаетъ: это мой братъ Филиппъ, это мой дядя Фердинандъ, это моя кузина Маріанна. Тамъ царскія особы представляются благосклонными и милостивыми, или они становятся во внушительныя позы, демонстративно поднимаютъ руки, или принимаютъ, если они на лошадяхъ, осанку полководца, который производитъ смотръ своему войску. Габсбургамъ этого не нужно, потому что они находятся между собою. Имъ не нужно изъяснять посредствомъ колоннъ и занавѣсей, что они живутъ въ замкахъ. не нужно имъ показывать своихъ бѣлыхъ рукъ и драгоцѣннаго туалета. Всѣ эти вещи сами собою разумѣются. И сценическіе эффекты, къ которымъ прибѣгаютъ, чтобы импонировать народу, здѣсь между родными не имѣютъ смысла. Они заставляютъ писать съ себя портреты въ тѣхъ положеніяхъ, которыя для нихъ самихъ имѣютъ значеніе моментовъ въ жизни: когда они даютъ аудіенцію — Богъ знаетъ какихъ усилій это имъ стоитъ—когда они находятся въ манежѣ, или на охотѣ. Картины Веласкеса для нихъ то же самое, что для насъ жалкая фотографія.

Теперь можно было бы сказать: значитъ изящество портретовъ Веласкеса не есть совсѣмъ заслуга художника. Оно зависитъ отъ среды. Но насколько это невѣрно, видно уже изъ сравненія портретовъ, которые сдѣлалъ Рубенсъ во время своего пребыванія въ Мадридѣ съ тѣхъ же самыхъ лицъ. Имъ изображены Филиппъ IV, Изабелла и Фердинандъ. И вамъ кажется въ Мюнхенской пинакотекѣ, что вы стоите передъ людьми другой расы. Филиппъ, у Веласкеса блѣдный и усталый, поблекшая вѣтвь стараго безжизненнаго дерева, у Рубенса свѣжій самодовольный господинъ. Изабелла, холодная и серьозная у испанца, является здѣсь любезной, сіяющей счастіемъ, дамой. Инфантъ, кардиналъ Фердинандъ, тамъ блѣдный вытянутый молодой человѣкъ съ тусклыми покраснѣвшими глазами, здѣсь здоровый жизнерадостный прелатъ. А если бы ихъ писалъ ванъ Дейкъ, они не были бы такъ полицейски-противно здоровыми, но тѣмъ болѣе тщеславными и фатоватыми. Филиппъ сталъ бы кокетничать своей чахоточной рукой съ синими жилками и принялъ бы позу Адониса. Изабелла стала бы показывать, что ея шелковое платье очень дорогое, а ея носовой платокъ изъ настоящихъ брюссельскихъ кружевъ. Донъ-Фердинандъ, кардиналъ, выглядывалъ бы изъ картины сенментально-слащаво, какъ бы для того чтобы обворожить красивыхъ женщинъ. Въ картины эти попало бы нѣчто элегически-мягкое франтовское, нѣкоторое навязчивое благородство. Рубенсъ, также какъ ванъ Дейкъ, внесъ бы въ этотъ высоко-аристократическій міръ совсѣмъ чуждыя черты. Веласкесъ могъ видѣть его изящество, потому что самъ принадлежалъ къ нему. Онъ не только жилъ среди самой старой европейской знати, въ самомъ замкѣ, осыпанный всѣми почетными чинами придворнаго, но и самъ по происхожденію былъ изъ старо-дворянской семьи. Онъ былъ такъ гордъ древностью своего родословнаго дерева, что откинулъ отцовское имя Сильва, не смотря на то, что оно принадле-

жало къ знатнѣйшимъ въ королевствѣ, и принялъ имя матери, потому что оно было еще болѣе древняго рода. Онъ до такой степени чувствовалъ себя старо-испанскимъ кавалеромъ, гофмаршаломъ его высочества, что оскорблялся, когда на него смотрѣли, какъ на художника. На его портретѣ въ Уффиціяхъ, сдѣланномъ имъ самимъ, не прибавлено ничего, что̀ напоминало бы его ремесло. У него нѣтъ палитры, нѣтъ и вида живописца. Холодно-гордо, рыцарски - благородно, натянуто и серьозно онъ смотритъ сверху внизъ, какъ испанскій грандъ. И это стремленіе Веласкеса казаться царедворцемъ, а не живописцемъ, выражается въ общемъ своеобразіи его стиля. Онъ отдѣленъ отъ цеховыхъ живописцевъ такою же преградой, какъ Гете, министръ, отъ бѣдныхъ литераторовъ.

Дѣятельность художниковъ состоитъ, какъ обыкновенно это себѣ представляютъ, въ томъ, чтобы дѣйствительность претворять въ красоту. Они возлагаютъ на свои модели обязанность показываться съ наипривлекательнѣйшей и наивыгоднѣйшей стороны, сажаютъ или ставятъ ихъ такъ, что выдаются пріятныя линіи, опредѣляютъ ихъ костюмъ, стараются оживить портреты посредствомъ живописныхъ позъ. Какъ художники, они любятъ и красоту красокъ. Рубенсъ, будучи сильнымъ сангвиникомъ, высказывается въ портретахъ fortissimo, учиняетъ красочный шумъ и гамъ своими ослѣпительными опьяняющими тонами. Рембрандтъ, мастеръ свѣтотѣни, живетъ въ сумеречныхъ таинственныхъ созвучіяхъ, и, создавая „Ночной обходъ“, окутываетъ сказочнымъ очарованіемъ простое изображеніе гильдій. Или они чувствуютъ себя виртуозами кисти. Хальсъ въ особенности, въ качествѣ настоящаго сына воинствующаго столѣтія, стоитъ передъ станкомъ какъ будто съ сознаніемъ того, что вмѣсто кисти у него въ рукахъ гусарская сабля.

Для Веласкеса такихъ вещей не существуетъ. Къ нему примѣнимы слова Ницше о Вольтерѣ: „Всюду,

гдѣ имѣлся дворъ, онъ дѣлалъ постановленія о хорошемъ языкѣ и этимъ создавалъ законъ стиля для всѣхъ пишущихъ. Но придворный языкъ—это языкъ царедворца, *у котораго нѣтъ ремесла*, и который въ разговорѣ о научныхъ предметахъ не позволяетъ себѣ употреблять удобныя техническія выраженія, потому что они имѣютъ привкусъ ремесла. Поэтому любое техническое выраженіе, и все что выдаетъ спеціалиста, въ странахъ придворной культуры *пятнаетъ стиль*".

Для Веласкеса все, что выдавало въ немъ спеціалиста палитры, пятнало стиль.

У него инстинктивное отвращеніе ко всякимъ колористическимъ крайностямъ. У него нѣтъ ни ослѣпительныхъ красокъ, какъ у Рубенса, ни эффектовъ свѣтотѣни, какъ у Рембрандта, и вообще ему неизвѣстно какое-либо интересное освѣщеніе. Онъ пишетъ только холодноватый серебряный тонъ обыкновеннаго дневного свѣта. Его колористическая воздержанность такъ велика, что во время асфальтовой живописи про него говорили, что онъ не понимаетъ красокъ, потому что всѣ его картины одноцвѣтны. Также какъ краску, онъ отрицаетъ и кисть. У него нѣтъ ни одного эскиза, ни одной блестящей импровизаціи. Если мазки Хальса производятъ впечатлѣніе ударовъ сабли, у Веласкеса совсѣмъ не замѣтно самихъ пріемовъ. Дѣйствіе достигается, а какими средствами—неизвѣстно. Веласкесъ писалъ свои картины ничѣмъ, одной волей, пишетъ Менгсъ.

И вообще онъ не принимаетъ во вниманіе какихъ-либо „художническихъ соображеній". Онъ чувствуетъ себя офицеромъ въ „Сдачѣ Бреды", и ничто его не можетъ побудить отступить отъ правилъ строевой службы изъ-за интересовъ живописи. Онъ чувствуетъ себя главнымъ егермейстеромъ въ картинахъ, въ которыхъ онъ изображаетъ охоту, и потому даетъ не свободныя импровизаціи, какъ Рубенсъ, а строгіе документы охотничьихъ подвиговъ Филиппа IV.

Онъ чувствуетъ себя королевскимъ шталмейстеромъ въ портретахъ всадниковъ, и потому совершенно не интерессуется, красива-ли въ художественномъ отношеніи та или другая поза. Все должно быть правильно, способно выдержать критику наиопытнѣйшаго спортсмэна: безукоризненна должна быть посадка всадниковъ, и аллюры лошадей, они должны быть непогрѣшимы передъ высшей школой. Точно такъ же въ изображеніяхъ аудіенцій онъ церемоніймейстеръ, а не художникъ. Надъ его творчествомъ не паритъ никакой идеалъ красоты, а чувствуется регламентъ испанскаго этикета. Онъ, больше чѣмъ кто-нибудь имѣвшій возможность изобрѣсти костюмъ, который допустилъ бы свободу и живописный размахъ, не только въ точности держится даннаго, но еще трактуетъ туалетъ съ ремесленнымъ знаніемъ дѣла, какъ будто онъ завѣдующій гражданскимъ и военнымъ гардеробомъ короля. Еще менѣе онъ, ради какой-нибудь одной красивой линіи, отступаетъ передъ гофмаршалскими постановленіями. Если эти постановленія и неестественны—цѣль его передать эту неестественность съ возможно большей точностью. Каждое нарушеніе правилъ придворнаго церемоніала показалось бы ему плебейской безвкусицей.

То, что онъ такъ строго придерживается придворнаго этикета, и придаетъ его картинамъ феодальный характеръ. Всѣ красивые жесты, всѣ искусно драпированныя занавѣси, которые видишь на другихъ придворныхъ портретахъ, кажутся дешевой трафаретной красотой. Неподдѣльная аристократическая красота царитъ у Веласкеса. Именно потому, что онъ не вносилъ никакихъ своихъ художническихъ выдумокъ въ этотъ міръ стародавняго дворянства, въ его картинахъ отражается съ такой подавляющей силой душа древне-испанской величественности. Они кажутся произведеніями, созданными не отдѣльнымъ лицомъ, а всѣмъ духомъ роялизма.



Мурильо. Непорочное зачатіе.

Лувръ. Парижъ.

22. Мурильо.

Когда въ 1660 году, Веласкесъ, умеръ его хоронили какъ какого-нибудь гранда. Весь дворъ, рыцари всѣхъ орденовъ присутствовали на торжественномъ погребеніи. Съ нимъ похоронили и мадридское искусство.

По смерти мастера въ Мадридѣ работалъ еще Баттиста дель Масо; онъ часто повторялъ портреты своего тестя и еще извѣстенъ своимъ видомъ Сарагоссы, единственнымъ пейзажемъ, который былъ написанъ въ Испаніи. Придворнымъ живописцемъ, наслѣдникомъ всѣхъ должностей и титуловъ Веласкеса, сталъ Хуанъ Карреньо де Миранда. Участь не изъ завидныхъ. Ему пришлось писать предсмертныя содроганія послѣднихъ испанскихъ габсбурговъ. Маріанна Австрійская, регентша, которая на первыхъ картинахъ Веласкеса сохраняла нѣкоторый налетъ своей вѣнской шикарности, теперь стала совсѣмъ ханжей-богомолкой. Въ рукахъ у нея молитвенникъ въ черномъ переплетѣ; исчезла всякая пышность въ одеждѣ, нѣтъ украшеній изъ драгоцѣнныхъ камней, волосы скрыты подъ темнымъ вдовьимъ вуалемъ. Затѣмъ, для Карреньо Карлъ II былъ тѣмъ же, чѣмъ Филиппъ для Веласкеса. Ему приходилось писать тѣ же блѣдныя щеки, тотъ же подбородокъ, тѣ же мягкіе бѣлокурые волосы, которые такъ часто писалъ Веласкесъ. Только голубые меланхолическіе глаза стали другими. Они смотрятъ безъ выраженія, тупоумно и пусто, какъ глаза Ниньо де Вальекасъ, той головы, напоминающей водянку, которою заключается рядъ портретовъ шутовъ, сдѣланныхъ Веласкесомъ. Габсбургская семейная трагедія кончилась.

Только въ Севильѣ еще въ это время есть великіе мастера. Испанская церковная живопись сказала свое послѣднее слово.

Если изъ-за кого-нибудь можно жалѣть, что испанская исторія искусства такъ мало изслѣдована, это именно

изъ-за Алонсо Кано. Интересная должно быть была это личность, этотъ „молодой человѣкъ съ сверкающими глазами, вспыльчиваго нрава, съ манерами кавалера, мечъ котораго во всякое время вылеталъ изъ ноженъ". Вмѣстѣ съ Мельци, Савольдо и Больтраффіо, онъ принадлежитъ къ группѣ тѣхъ, которыхъ хотѣлось бы назвать „аристократами исторіи искусства". Если прибавить къ этому, что онъ родомъ былъ изъ южнѣйшаго города страны, изъ Гранады, получается та смѣсь южнаго brio и гордаго рыцарства, которая такъ обольстительно дѣйствуетъ въ его картинахъ. Передъ его картинами представляешь себѣ кавалеровъ выходящихъ на дуэль, секундантовъ и подателей картелей, видишь рапиры, шпаги и сабли. И женщина, за которую дерутся, называется Маріей или Терезой или Агнесой. Испанское живописаніе святыхъ подъ кистью Кано обратилось въ рыцаское служеніе дамамъ. Каждый посѣтитель Берлинской галлереи знаетъ его чудное изображеніе святой Агнесы, покровительницы цѣломудрія, невѣсты Христовой, которая большими карими андалузскими глазами, удивляясь, пристально глядитъ въ безконечность. Каждый посѣтитель Мюнхенской пинакотеки знаетъ Видѣніе Антонія, Марію, которая гордо, какъ Венера побѣдительница, и нѣжно, какъ танагрская статуэтка, смотритъ внизъ на блѣднаго монаха, межь тѣмъ какъ онъ, съ Іисусомъ младенцемъ на рукахъ, въ мечтательной восторженности поднимаетъ къ ней глаза. Это не церковная живопись. Это любовныя пѣсни, съ которыми рыцарскіе пѣвцы средневѣковья обращались къ любимымъ женщинамъ. Какъ особенно держится коронка на крошечной нѣжной головѣ Мадонны! Съ какимъ избраннымъ вкусомъ расположилъ онъ вуаль, жемчужное украшеніе, пальмы и лиліи! Или онъ рисуетъ намъ Дѣву Марію, какъ она съ ребенкомъ на колѣняхъ мечтаетъ въ ночномъ пейзажѣ. У нея нѣтъ ореола, но небесныя звѣзды сплелись для нея въ блистающій вѣнокъ. Или изображается Положеніе въ гробъ.

Вокругъ могилы собрались не земные друзья Господа, какъ на прежнихъ картинахъ, ангелы съ сверкающими крыльями спустились внизъ, чтобы поддержать блѣдное тѣло.

Для испанскаго натурализма особенно опредѣлительна картина Хуана Парехи въ Мадридскомъ музеѣ, изображающая призванiе Матѳея къ апостольству. Уде и Жанъ Беро не пошли дальше въ амальгамированiи современнаго и библейскаго. Если чинквеченто изгнало изъ церковныхъ картинъ всякiя портретныя фигуры, то время контръ-реформацiи заставляетъ сверхземное непосредственнно вторгаться въ земную жизнь. Написана комната таможни, въ которой сидятъ испанцы въ костюмахъ XVII столѣтiя. И въ эту комнату входитъ чужеземецъ въ простой одеждѣ, Христосъ. И картина Клаудiо Коэльо, изображающая святаго Людовика, указываетъ на то, какъ XVII столѣтiе, съ полнымъ пренебреженiемъ къ XVI, возвращается къ богобоязненному времени кватроченто. Впереди царская особа въ рыцарскомъ одѣянiи той эпохи. За нимъ Святое семейство, въ воздухѣ ликующiе ангелы. То, что Маттео Сересо изобразилъ въ своемъ главномъ созданiи не Тайную вечерю, а учениковъ въ Эммаусѣ, тоже означаетъ перемѣну взглядовъ. Мистичискому духу этого времени отвѣчала гораздо больше, чѣмъ изображенiе историческаго происшествiя, мысль о томъ, какъ Христосъ, въ видѣ духа, появился среди учениковъ. Или еще въ одной картинѣ, которая удивительно напоминаетъ картину одного изъ величайшихъ идеалистовъ нашихъ дней, Уотса, „Любовь и Жизнь“, онъ пишетъ ангела-хранителя, сопровождающаго ребенка въ жизни,—легенда о Товiи временъ Савонаролы въ новой редакцiи.

Мурильо собираетъ въ своей рукѣ всѣ эти нити, приступаетъ къ наслѣдству испанской художественной сокровищницы.

Народныя картины въ человѣческiй ростъ, которыя занимали со временъ Рибейры испанскихъ художниковъ, и

являются введеніемъ въ міръ его созданій. Особенно вспоминаются нищіе мальчишки Мюнхенской пинакотеки, когда называютъ въ Германіи имя Мурильо. Здѣсь, присѣвъ на корточки, на углу улицы, нѣсколько мальчугановъ играютъ въ кости, тамъ маленькія продавщицы плодовъ считаютъ свою выручку, или коричневые загорѣлые повѣсы уписываютъ въ грязномъ закоулкѣ свой обѣдъ, состоящій изъ дынь и хлѣбныхъ корокъ. И подобно Рибейрѣ, Мурильо въ такихъ картинахъ неподражаемо передаетъ nature morte. Бархатистость персиковъ, синеву зрѣлаго винограда, шкурку дынной корки, желтую кожуру апельсина, сочныя трещины перезрѣлыхъ плодовъ, глиняные кувшины и плетеныя корзинки, онъ пишетъ все это съ такой вещественностью и колористическимъ изяществомъ, какими врядъ-ли изъ позднѣйшихъ художниковъ nature morte владѣлъ даже Шарденъ. Одна изъ такихъ народныхъ картинъ, „Галисійки", выдаетъ даже то, что въ церковной строгой Испаніи были куртизанки.

Въ тонѣ такихъ народныхъ сценъ переданы и его картины изъ юношеской жизни Христа и Маріи. Въ Поклоненіи пастуховъ, онъ, какъ Рибейра, пишетъ загорѣвшій отъ солнца бѣдный людъ, который съ любопытствомъ толпится около колыбели, и прибавляетъ, какъ тотъ, цѣлое сооруженіе изъ горшковъ, связокъ соломы, и животныхъ. Если изображено Святое семейство, онъ вводитъ насъ въ убогую мастерскую плотника, гдѣ Марія сидитъ у мотовила, а Іосифъ, отдыхая отъ работы, смотритъ на ребенка, играющаго съ птичкой и собачкой. На картинѣ, гдѣ изображается воспитаніе Маріи, Елизавета одѣта въ костюмъ XVII столѣтія, а Марія имѣетъ видъ принцессы Веласкеса.

Цѣлый циклъ такихъ картинъ изъ народной жизни былъ собранъ въ Севильскомъ госпиталѣ. Какъ Рафаэль написалъ въ картинахъ Ватикана философію Возрожденія, такъ Мурильо изобразилъ здѣсь этику контръ-реформаціи: дѣла христіанской любви къ ближнему и благословеніе

милостыни. Насыщеніе голодающихъ онъ истолковываетъ посредствомъ чуда умноженія хлѣбовъ, утоленіе жаждущаго посредствомъ Моисея, добывшаго въ пустынѣ воду изъ скалы, исцѣленіе больныхъ посредствомъ исторіи о недужномъ у источника Виѳсаиды, подвигъ сострадательнаго самаритянина посредствомъ святого Хуана де Діосъ, который поднимаетъ упавшаго на улицѣ нищаго, чтобы отнести его въ госпиталь, гостепріимство посредствомъ исторіи о блудномъ сынѣ, вновь принятомъ въ отчій домъ, уходъ за больными посредствомъ святой Елизаветы. Картина изъ Прадо, святой Ѳома изъ Вильяннуэвы, раздающій милостыню, и картина изъ Мюнхенской пинакотеки, на которой святой Хуанъ де Діосъ исцѣляетъ хромого, дальнѣйшіе примѣры его филантропическаго натурализма.

Въ другихъ его произведеніяхъ земное и сверхземное смѣшаны въ одно. Многое въ картинѣ рожденія пречистой Дѣвы — родильную постель съ роженицей, врача, повивальную бабку, и кумушекъ, пришедшихъ въ гости—могъ написать реалистъ подобный Гирландайо. Но между дѣвушками, приготовляющими купанье для новорожденной, находятся и ангелы, помогающіе имъ. Въ Благовѣщеніи кажется, что смотришь черезъ слуховое окно въ комнату къ швеѣ. Корзина съ бѣльемъ стоитъ передъ Маріей. Но вверху разверзлось небо; Богъ Отецъ, окруженный хороводомъ ангеловъ, смотритъ оттуда внизъ.

Перемѣна, происшедшая тогда въ типахъ, сказывается особенно ясно въ этой картинѣ. Въ эпоху Возрожденія Марія была могущественной царицей. Здѣсь она простая андалузская дѣвушка. И главное она здѣсь моложе, чѣмъ на изображеніяхъ прежнихъ временъ. Тѣмъ, что ее изображали столь дѣтской, столь иночески-стыдливой и робкой, сильнѣе подчеркивался догматъ непорочнаго зачатія. Она должна являться не матерью, а небеснымъ медіумомъ, дѣвственной носительницей Сына Божія. Отъ этого догмати-

ческаго взгляда, который неохотно затрагиваетъ отношенія матери къ ребенку, зависитъ также то, что иногда — чего прежде никогда не случалось — вмѣсто Маріи выступаетъ Іосифъ. Онъ держитъ въ рукахъ лилію, какъ знакъ своей невинности, а младенецъ Христосъ стоитъ на его колѣняхъ въ позѣ Noli me tangere. Даже въ изображеніяхъ мадоннъ эти двѣ фигуры рѣдко ставятся въ соотвѣтствіе другъ съ другомъ. Они смотрятъ внизъ серьезно своими большими глубокими глазами. Если Возрожденіе сдѣлало семейную идиллію изъ изображеній мадоннъ, то контръ-реформація вернулась къ средневѣковой мозаикѣ. Все настроеніе картинъ должно исходить изъ темныхъ, полныхъ чаянія, глазъ, обращенныхъ на зрителя.

Даже когда Христосъ изображается одинъ, онъ всегда почти остается ребенкомъ. Онъ бредетъ погруженный въ свои мысли по одинокимъ равнинамъ, отдыхаетъ — съ овечкой около себя — на развалинахъ языческаго міра, ведетъ съ посохомъ въ рукахъ, какъ добрый пастухъ, овецъ сквозь темный лѣсъ, встрѣчается въ пустынѣ съ маленькимъ Іоанномъ. Онъ не смѣетъ показаться взрослымъ мужчиной, который собственными силами сдѣлался пророкомъ. Тайна тѣмъ больше, если ребенку, который еще не можетъ думать, открылся Духъ святой.

Теперь слѣдуетъ множество тѣхъ произведеній, съ которыми онъ вступаетъ съ свойственную ему область, въ сферу чудесныхъ явленій, предчувствій и сновъ. Святой Францискъ молится передъ Распятіемъ. Вдругъ одна рука Іисуса отдѣлилась отъ креста и ложится на плечо экстатика. Или бездѣтные супруги хотятъ основать богоугодное учрежденіе, но они не знаютъ какъ и гдѣ. Тогда имъ ночью является въ бѣлоснѣжной одеждѣ Дѣва Марія и указываетъ имъ на снѣжную поверхность Эскилина. Въ слѣдующей картинѣ они на колѣняхъ передъ папою разсказываютъ о своемъ видѣніи. Направо тянется процессія къ новому

храму Божію. Одному андалузскому нищенствующему монаху, святому Діэго, посвящена картина въ Луврѣ, кухня, въ которой стряпаютъ ангелы. Это былъ столь набожный человѣкъ и такъ онъ жаждалъ неба, что во время молитвы онъ поднялся въ воздухъ. То же случилось съ нимъ однажды, когда монастырь ожидалъ посѣщенія важныхъ гостей и Діэго былъ назначенъ въ кухню. Когда въ дверяхъ показываются одинъ изъ монаховъ и два кавалера, чтобы посмотрѣть на стряпающаго, онъ виситъ въ воздухѣ, какъ пригвожденный. Съ неба сошли ангелы, подобно добрымъ домовымъ, и сдѣлали работу за благочестиваго брата.

Но добрымъ помогаютъ не одни ангелы. И Марія спускается внизъ къ своимъ поклонникамъ и вноситъ тонкій odeur de femme въ кельи безбрачныхъ. Святому Бернарду въ особенности является она охотно, какъ бывало прежде во времена Савонаролы. А когда она не приходитъ сама, она посылаетъ младенца. Старецъ, святой Феликсъ, идетъ за подаяніемъ, какъ вдругъ младенецъ спускается съ неба къ нему на руки и даетъ себя поцѣловать. Но еще охотнѣе, чѣмъ этого обвѣтреннаго стараго нищенствующаго монаха, онъ посѣщаетъ изящнаго молодого Антонія. Въ его кельѣ часто слышенъ шопотъ голосовъ, и когда спрашиваютъ, кто у него, монахъ отвѣчаетъ: это младенецъ Христосъ. Тема эта обработана Мурильо въ четырехъ картинахъ. Сначала, мы видимъ, какъ Антоній, совершенно погруженный въ молитву, вовсе не замѣчаетъ, что младенецъ Христосъ сидитъ передъ нимъ на книгѣ. Затѣмъ, какъ онъ взглядываетъ и, дрожа отъ желанія, обнимаетъ теплое розовое тѣльце.

„Зачатія“ заключаютъ собой творчество Мурильо. Какъ разъ въ Испаніи догматъ объ осѣненіи Маріи Святымъ Духомъ сталъ главнымъ пунктомъ культа. Всѣ художники Севильи прославили христіанскую мистерію. Но никто не дѣлалъ этого чаще Мурильо. Марія возносится не на обла-

кахъ, какъ это изображалось въ итальянскихъ картинахъ Успенія. Она спокойно паритъ въ эѳирѣ, который наполненъ блистающимъ золотомъ, какъ оплодотворяющей солнечной пылью. И глаза ея смотрятъ не съ восторженнымъ страстнымъ желаніемъ, какъ на итальянскихъ картинахъ. Они глядятъ съ удивленіемъ, какъ глаза ребенка, смотрящаго въ лучезарный блескъ Рождественской ночи.

По своимъ художественнымъ достоинствамъ всѣ эти произведенія очень не равны, и увлеченіе Мурильо вообще теперь не такъ сильно какъ прежде. Въ началѣ столѣтія, когда благодаря наполеоновскимъ войнамъ часть лучшихъ его картинъ попала за-границу, имя Мурильо означало все: благочестіе, красоту, любовь, экстазъ. Онъ былъ первымъ испанцемъ, съ которымъ познакомились, его появленіе потому было открытіемъ новаго міра. Позднѣе, когда стали извѣстны его предшественники, ему пришлось расплатиться за свою славу. Его искусство является въ многихъ случаяхъ ослабленіемъ и обезсиливаніемъ старой испанской мужественности, переводомъ испанскаго нарѣчія на общепринятый языкъ. У него нѣтъ ни рыцарства, присущаго Кано, ни мощи Сурбарана, ни дикой силы Рибейры. У него все срединное, общедоступное, изнѣженная ласкающая пріятность, и къ своимъ предшественникамъ онъ стоитъ въ такомъ же соотношеніи, какъ въ Римѣ Рафаэль былъ съ Микель Анджело и Леонардо.

Эта кроткая привѣтливость частью объясняется тѣмъ, что Мурильо принадлежалъ къ младшему поколѣнію. Въ произведеніяхъ первыхъ чувствуется боевое настроеніе. Они живутъ темами, которыя изображаютъ. Они возвѣщаютъ съ пылкой страстностью ученіе христіанства, въ лихорадочномъ возбужденіи борются съ язычествомъ церкви, являютъ мученичества, видѣнія во макѣ и при сверканіи молній. Мурильо закончилъ столѣтіе. Дико клокочущій ключъ сталъ тихой рѣкой. То, что волновало другихъ, для него

только тема для элегантныхъ картинъ. Никогда не бываетъ онъ суровымъ, беззастѣнчивымъ, жесткимъ и пуританскимъ, онъ пикантенъ, пріятенъ и обворожителенъ. Шикъ водворился въ церковной живописи, и святые, которые вначалѣ были столь грозными, сдѣлались хорошенькими бездѣлушками. Его мягкая нѣжно-мечтательная живопись походитъ на прекрасный лѣтній вечеръ, когда пронеслась гроза и тихое солнце на горизонтѣ покрываетъ землю розовыми лучами.

Съ другой стороны онъ затрагиваетъ не такъ сильно, не такъ „по испански", какъ его предшественники, потому что міръ, въ которомъ онъ работаетъ, не такъ тѣсно ограниченъ стѣнами. Веласкесъ былъ придворный художникъ, Сурбаранъ художникъ монаховъ. Міръ одного былъ заключенъ въ Альказарѣ, міръ другого въ монастырѣ. Мурильо работалъ для культурныхъ круговъ большого города. Его картины въ Севильскомъ госпиталѣ можно было бы назвать благотворительными концертами, онъ въ нихъ напоминалъ богатымъ о труждающихся и обремененныхъ. Возвращеніе блуднаго сына изображается имъ въ видѣ происшествія въ буржуазномъ зажиточномъ обществѣ. Вниманіе къ вкусу буржуазіи, которая не желаетъ видѣть ничего, что бы не вызывало пріятныхъ ощущеній, никогда не покидало его. Если Сурбарана и Рибейру въ ихъ суровой правдивости можно сравнить съ Флоберомъ и Золя, то Мурильо въ своей благовоспитанности похожъ на Онэ или на Марлиттъ. Правда на его картинахъ въ госпиталѣ больные тащутся на костыляхъ. Одному мальчику промываютъ нарывы на головѣ. Одинъ человѣкъ обнажилъ колѣно и показываетъ костоѣду на своей голени. Но все это мрачное здѣсь только затѣмъ, чтобы ярче освѣтить красоту и доброту нѣжныхъ самаритянокъ. Роль мадоннъ онъ даетъ красивѣйшимъ дѣвушкамъ Севильи, тѣмъ загорѣлымъ черноглазымъ дѣтямъ, которыхъ описываетъ Меримэ въ Карменъ. Даже его нищіе мальчишки не похожи на грубый грязный сбродъ Рибейры. Онъ подстри-

гаетъ и полируетъ имъ ногти, дѣлаетъ ихъ настолько пригодными для гостиной, что на нихъ даже съ удовольствіемъ смотритъ тотъ, кто избѣгаетъ встрѣчаться съ ними въ жизни. Такъ объясняется то, что эти картины считались мастерскими произведеніями въ такое время, когда подобные сюжеты еще преслѣдовались эстетикой. Такъ объясняется, что именно Мурильо въ началѣ XIX столѣтія разнесъ вкусъ къ испанской живописи въ такіе далекіе круги. Всѣ другіе были такъ жестки, такъ аристократичны, такъ замкнуты и накрахмалены. Мурильо, художникъ старой испанской буржуазіи, говорилъ на понятномъ языкѣ съ буржуазіей XIX столѣтія, завоевалъ сердца тѣми же свойствами, которыя сдѣлали въ прежнее время любимцами своей эпохи Пальму Веккіо, позднѣе Анджелику Кауфманъ, Фритца Августа Каульбаха и Натанаэля Зихеля.

Послѣ него выступилъ еще Хосе Антолинесъ, мягкій, нѣсколько слащавый и кокетливый художникъ, который больше всего любилъ изображать бѣлокурыхъ Магдалинъ и Пречистыхъ Дѣвъ въ ореолѣ небесной славы. У младшаго Эрреры испанская религіозность обратилась въ чисто театральное эффектничаніе. Міряининъ, онъ обращается съ духовными лицами по опереточному, какъ когда-то въ Италіи Филиппино Липпи. Все таетъ въ благоуханіи розъ и синевѣ фіалокъ. Съ видомъ Донъ-Жуана возносится кверху Гермегильдъ. Послѣдній испанецъ, Хуанъ де Вальдесъ Леаль, демоническій мрачный художникъ, едва ли можетъ быть отнесенъ къ этому времени. Его картина съ гробами и сгнившими трупами, надъ которыми рука изъ свода держитъ вѣсы, возвѣщаетъ уже о зловѣщихъ гравюрахъ, которыя въ слѣдующее столѣтіе создалъ Гойя.

III. Фландрія.

23. Рубенсъ.

Изъ Испаніи дорога ведетъ во Фландрію. Ибо Фландрія въ XVII столѣтіи была испанской провинціей. Какъ разъ здѣсь свирѣпствовали религіозныя войны. 1566 годъ, время иконоборства, означаетъ высшую точку протестанскаго могущества. Распѣвая псалмы, пуритане проходили по улицамъ, вторгались въ соборы и монастыри, сжигали и разрушали всѣ художественныя произведенія, которыя находили. Въ три дня были опустошены 400 церквей и часовенъ, улицы покрыты разбитыми изображеніями Дѣвы Маріи, достойнѣйшими произведеніями фламандскаго искусства. Затѣмъ послѣдовало обратное теченіе. Консервативные элементы отдѣлились отъ представителей движенія бури и натиска. Альба появляется въ Брюсселѣ и захватываетъ страну въ свои желѣзныя руки.

Фландрія становится на Сѣверѣ оплотомъ іезуитизма. Испанская придворная атмосфера царитъ въ странѣ. Епископъ Альбертъ съ своей супругой Изабеллой, дочерью Филиппа II, управлявшіе страною какъ леннымъ помѣстьемъ испанскаго королевства, воздвигали повсемѣстно церкви и монастыри. Толпы иностранныхъ священниковъ налетаютъ какъ черныя тучи саранчи.

Во Фландріи казалось-бы можно было ожидать такое-же искусство, какъ въ Испаніи: искусство, которое соединяетъ мрачный фанатизмъ съ горячимъ дыханіемъ ревностнаго

усердія въ вопросахъ вѣры. Но выходитъ обратное. Въ церквахъ здѣсь нѣтъ удушливаго настроенія, мистическаго полумрака, царящаго въ церквахъ Испаніи. Здѣсь вамъ кажется, что вы входите въ огромныя великолѣпныя залы. Васъ окружаетъ праздничная пышность, блескъ, сіяющая золотомъ роскошь. И посреди всего этого блеска и торжества висятъ такія-же пышныя крикливо-шумныя картины. Тамъ мрачно коричневыя, здѣсь ярко-красныя ликующія краски. Тамъ аскетизмъ и мечтательность, здѣсь чувственное опьяненіе; тамъ отвернувшаяся отъ жизни мистика, здѣсь бьющая черезъ край жизненная сила; тамъ умерщвленіе плоти, здѣсь цвѣтущій пышущій здоровьемъ эпикуреизмъ.

Это кажется почти невѣроятнымъ послѣ пуританской pruderie, которой началась контръ-реформація. Въ то время художникамъ запрещалось изображать нагое тѣло, дабы „не оскорблять Бога и не подавать человѣку дурного примѣра“. Даже безполая нагота на Страшномъ Судѣ Микель-Анджело казалась столь неприличной, что фигуры были одѣты. Картины фламандскихъ живописцевъ переполнены нашими человѣческими тѣлами, и тѣла эти жирныя, мягкія, наливныя. Искусство контръ-реформаціи, начавшееся съ запрещенія наготы, закончилось апоѳеозомъ плоти. — Вначалѣ античныя статуи удалялись изъ общественныхъ мѣстъ, или — поскольку они не были обнажены—превращались, посредствомъ перемѣнъ аттрибутовъ, въ христіанскихъ святыхъ. Художники тщательно избѣгали вступать въ область античнаго. Фламандскіе художники общаются чуть-ли не больше съ богами и богинями Олимпа, чѣмъ со святыми церкви, и пользуются античностью такъ же какъ христіанствомъ, для того чтобы въ ликующихъ гимнахъ воспѣвать плоть. И церковь не привлекаетъ ихъ къ инквизиторскому допросу, какъ она это сдѣлала съ Паоло Веронезе, а улыбаясь даетъ свое благословеніе. Католицизмъ контръ-реформаціи, вначалѣ до того неумолимо-неподвижный, во Фландріи дѣлается веселой



Рубенсъ. Елена Фурманъ.

Эрмитажъ. Петербургъ.

религiей, которая заботится не только о душахъ своихъ чадъ, но и объ ихъ тѣлесныхъ потребностяхъ.

Въ поясненiе этого страннаго явленiя можно указать на то, что духъ контръ-реформацiи во Фландрiи долженъ былъ считаться съ чувственнымъ темпераментомъ этого грубаго жизнерадостнаго народа. Но прежде всего надо принять во вниманiе разницу во времени. Развитiе искусства съ 1560 до 1650 иллюстрируетъ исторiю контръ-реформацiи. Сперва, когда началась реформа, церковь была въ опасности. Теперь ея владычество возстановлено болѣе блестящимъ образомъ, чѣмъ когда-либо. Изъ ecclesia militans она обратилась въ ecclesia trimphans. Собственно покоренiе Фландрiи было удивительнымъ результатомъ цѣлесообразной iезуитской дѣятельности. Эта побѣда католицизма отражается въ произведенiяхъ времени baroque. Черезъ борьбу къ побѣдѣ. Только ко времени Караваджiо и Рибейры картины были строги, мрачны, упорны. Теперь они праздничны, ликующи, представительствующи. Iезуитизмъ, барабаннымъ боемъ возвѣщая о своей побѣдѣ, проходитъ по всѣмъ фламандскимъ мѣстностямъ. Онъ не боялся искусства. Оно оказало ему важныя услуги въ его дѣятельности обращенiя. Умы были завоеваны, скорѣй чѣмъ это могло быть сдѣлано силою меча, тѣмъ, что пуританскимъ ревнителямъ иконоборства была противопоставлена одурманивающая помпа католическихъ торжествъ. И гуманизмъ тоже, походъ котораго далъ однажды толчокъ великому движенiю, не былъ опасенъ. Церковь выигрывала только, выказывая себя покровительницей наукъ. Такимъ образомъ контръ-реформацiя, выступивъ какъ противовѣсъ Возрожденiя, приступаетъ теперь ко всему наслѣдiю эллинскаго духа Возрожденiя.

Художникъ, которому это наслѣдiе прямо досталось въ руки, называется Рубенсъ. Онъ былъ en grand тѣмъ, чѣмъ въ XV столѣтiи былъ Гирландайо, въ концѣ XVI—Рафаэль. Онъ не принадлежитъ къ умамъ ищущимъ, задающимися но-

выми задачами, къ тѣмъ, произведенія которыхъ—исповѣди души. Онъ принадлежитъ къ художникамъ, которые резюмируютъ собою результаты долгаго художественнаго развитія. И если съ творчествомъ Веронезе отзвучало Возрожденіе, съ Мурильо контръ-реформація, дѣло Рубенса — что эти два, до сихъ поръ раздѣльные, міра, контръ-реформація и Возрожденіе, слились.

Искусство контръ-реформаціи, именно потому, что оно прокляло чувственность, достигло тѣхъ областей души, гдѣ переплетаются противоестественныя развѣтвленія мыслей. Извращенна чувственность Антонія, который обнимаетъ младенца Христа; извращенна чувственность монаха, мечтающаго о незапятнаной Дѣвѣ Маріи. Послѣ этого состоянія истерическаго возбужденія, Рубенсъ возвращаетъ искусству эллинскую чувственность, возвращаетъ ему здоровье. Все его творчество есть какъ бы великая реакція противъ догмата безплотнаго зачатія. Контръ-реформація сдѣлала изъ чувственнаго нѣчто сверхчувственное. Рубенсъ срываетъ съ ея лица маску Тартюфа и возвращаетъ чувственность въ ея надлежащую область. Это не случайность, что онъ такъ охотно писалъ страсти звѣрей: львовъ, тигровъ и леопардовъ, кабановъ и волковъ. Въ немъ самомъ есть нѣчто звѣриное, красивое, бьющее силой, онъ предстаетъ какъ заводскій жеребецъ рядомъ съ мериномъ. Онъ врывается въ это время чрезмѣрно повышенной дѣятельности фантазіи подобно центавру, подобно тѣмъ первобытнымъ существамъ, которыя съ человѣческой головой соединяютъ въ себѣ тѣло лошади, всю силу, необузданность и чувственную ненасытность животнаго. Вмѣсто отрѣшенія онъ пишетъ страсть, вмѣсто душевнаго экстаза бьющую черезъ край физическую силу. Возбужденнымъ видѣніямъ святошей онъ противопоставляетъ здоровыя потребности животныхъ, спиритуальной эротикѣ св. Терезы упоеніе чувственностью человѣка природы. Въ странѣ, гдѣ религія больше всего заставляла проливать кровь, художникъ



Рубенсъ. Вакханалія.

Старая Пинакотека. Мюнхенъ.

воспѣваетъ вѣчную производительную силу природы. Его появленіе знаменуетъ въ исторіи живописи моментъ, подобный тому, который сто лѣтъ назадъ пережило искусство, когда за аскетизмомъ времени Савонаролы послѣдовало торжество чувственноoти. Только всѣ тогдашнія произведенія кажутся робкими и благонравными по сравненію съ той оргіей, которая началась теперь. Именно та безплодная душевная экзальтація, въ которую впалъ неокатолицизмъ, возбудила болѣзненную чувственность. Потому теперь кажется, что какъ-будто вдругъ разрушилась плотина, съ такой стихійной силой прорывается она и заливаетъ все, срывая на пути препятствія и потопляя ихъ съ такой невѣроятной силой.

Кермесса въ Луврѣ и тѣ салонныя картины, которыя онъ называетъ „Conversations à la mode", содержатъ введеніе въ міръ его созданій. На изображеніи кермессы мужчины и женщины расположились не въ зданіи гостинницы и не передъ дверями гостинницы, а въ полѣ, подъ открытомъ небомъ, чтобы предаться дикой оргіи. Тутъ одинъ, въ безпутной пляскѣ, облапилъ женщину за животъ, тамъ другой, крича во все горло, поднимаетъ свою подругу кверху, другой цѣпляется за свою и прижимается къ ней ногами, руками, грудью и ртомъ, тамъ другой опрокинулъ на землю женщину, съ которой онъ пляшетъ. Въ знатныхъ кругахъ все происходитъ приличнѣе, но тема все та же—любовь. Передъ фонтаномъ въ видѣ женской статуи, изъ полныхъ грудей которой брызжутъ обильныя струи воды, расположились дамы и кавалеры. Здѣсь пара обнимается, готовясь пуститься въ пляску, тамъ молодые люди играютъ на лютнѣ, здѣсь приближаются красивыя женщины, окруженныя амурами. Santa Conversazione Возрожденія превращается въ Conversations à la mode. И зная эти двѣ картины, знаешь всего Рубенса. Какими были эти люди, такихъ они хотѣли и святыхъ. Хотя дѣятельность Рубенса и охватывала всѣ роды искусства: религіозную и миѳологическую живопись, ландшафтъ, портретъ, и изображеніе животныхъ, все

держится одной связью: пылкой чувственностью, которая все проникаетъ. Послѣ того какъ такъ долго находились въ истерическомъ томленіи, потребность заключить въ объятія живое, теплое, мягкое тѣло была такъ непреодолимо сильна, что, при кажущейся различности картинъ, тема въ сущности всегда оставалась одна и та-же: апоѳеозъ тѣла.

Поэтому въ религіозныхъ картинахъ Рубенса не надо искать качествъ назидательнаго характера. Всѣ нѣжные и деликатные оттѣнки чувствъ, которые вкладывали старые мастера въ подобныя произведенія, ему чужды. У него душа лежитъ только къ грубому, массивному, къ чувственному преизбытку. Гдѣ прежде привыкъ искать настроенія и задушевности, у Рубенса находишь одни выставленныя на показъ атлетическія позы и жирное человѣческое мясо. Всѣ его святыя женщины до того могуче-мясисты, такія у нихъ жирныя формы, что въ ихъ святость плохо вѣрится. А всѣ его святые—колоссальные атлеты, которые импонируютъ больше своей мускульной силой, чѣмъ душевной красотой. Духъ христіанства до такой степени извратился, что старое ученіе объ умерщвленіи плоти выражается теперь посредствомъ фигуръ возможно большихъ и полныхъ.

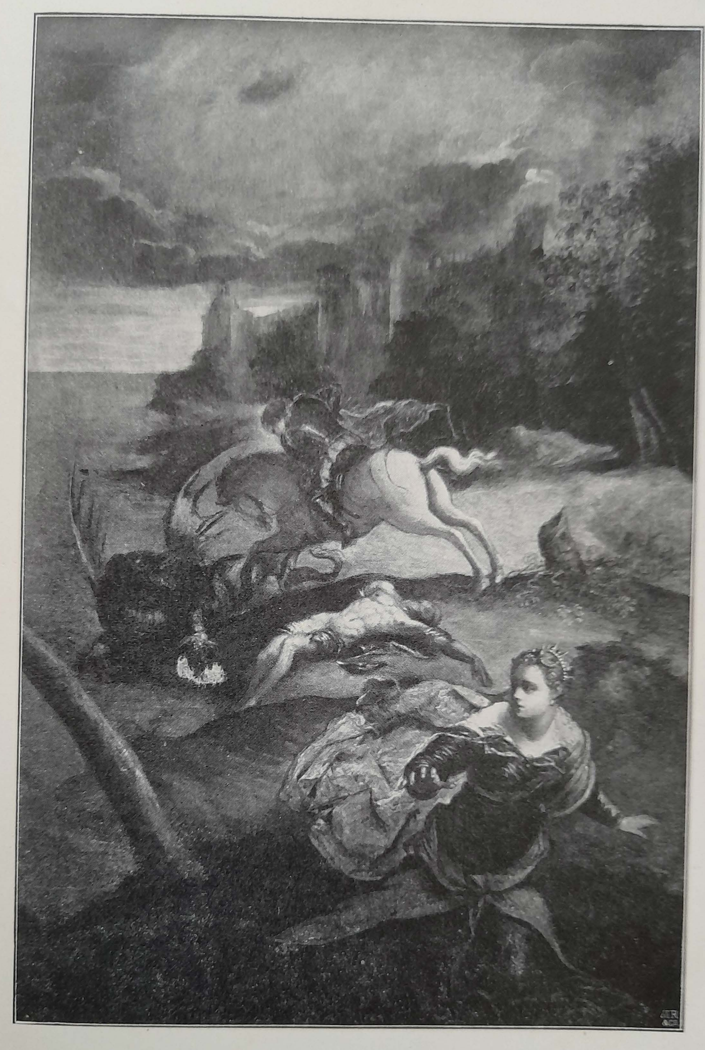
Изъ Ветхаго Завѣта онъ выхватываетъ только такія сцены, какъ купающаяся Сусанна, или одолѣніе Самсона, которыя даютъ ему поводъ изобразить пышныя женскія тѣла, или посредствомъ борьбы и убійства ублаготворить свои бурныя наклонности. Дѣва Марія, у испанскихъ художниковъ молодая дѣвушка, непорочно зачавшая, здѣсь болѣе походитъ на Афродиту Пандемосскую. Толстый вѣнокъ изъ плодовъ, которымъ толстощекіе плотные ангелы обвиваютъ картину, еще увеличиваетъ сочно-чувственное впечатлѣніе. Если вмѣсто Маріи изображены другія святыя—Магдалина, Цецилія, Катерина, эта перемѣна названій не обусловливаетъ перемѣны характеровъ. Это все та же пышная брабантка въ сильно декольтированномъ шуршащемъ шелковомъ платьѣ.

Какъ онъ любитъ писать Поклоненіе волхвовъ только потому, что этотъ сюжетъ даетъ ему поводъ развернуть пышность и великолѣпіе красокъ и заставляетъ играть солнечные лучи на атласныхъ платьяхъ, точно такъ же въ изображеніи Виѳлеемскаго избіенія младенцевъ, гдѣ надо представить сердечное страданіе и глухое отчаяніе, онъ остается жизнерадостнымъ чувственнымъ человѣкомъ. Распятіе Христа доставляетъ ему возможность написать героическія мужественныя тѣла въ полномъ расцвѣтѣ ихъ мускульной силы. Воскресшій Лазарь—крѣпкій атлетъ, который нисколько не пострадалъ отъ пребыванія въ гробу, и сестры его тоже при этомъ случаѣ показываютъ свои могучія формы. Какъ здѣсь ничего не видно изъ мистеріи смерти, такъ у кающихся грѣшниковъ, склоняющихся передъ Спасителемъ, не видно ни сожалѣнія, ни раскаянія. Христосъ—красивый мужчина съ благородной осанкой, Магдалина—пышная грѣшница, сокрушеніе которой не особенно глубоко. Даже Страшный Судъ, въ который старые мастера вкладывали всю вѣру своихъ дѣтскихъ душъ, для Рубенса только каскадъ человѣческихъ тѣлъ, дающій ему случай жонглировать нагими тѣлами, и онъ сыплетъ ими, какъ великанъ, который опоражниваетъ чанъ съ огромными рыбами.

Античность вовсе не должна быть непремѣнно царствомъ чувственности. Когда Мантенья, сто лѣтъ тому назадъ, писалъ свои античныя картины, онъ пытался воспроизвести съ научною точностью картину древне-римскаго міра: его архитектурныя формы, его одѣянія, обстановку и обычаи. Ему, постигавшему умомъ страну грековъ, противоположностью являются романтики, которые стремились проникнуть въ этотъ міръ душою. Для Піеро ди Козимо Греція была исчезнувшимъ волшебнымъ царствомъ, страною чаръ и приключеній. Боттичелли, ученикъ Савонаролы, и въ античныхъ картинахъ остается христіанскимъ художникомъ. Его картины дышатъ не опьяняющимъ ароматомъ розъ Афродиты,

а монастырскимъ настроеніемъ. Его Венеру можно представить себѣ тихой Дѣвой Маріей, возсѣдающей на торжественномъ тронѣ, увѣнчанной холодными бѣлыми цвѣтами. Потомъ слѣдуютъ картины Корреджіо и Содомы, которые придаютъ фигурамъ античности трепетную эротическую жизнь чувствъ Леонардовскаго времени. А потомъ созданія поздняго Возрожденія, которыя и античности придаютъ благородную величественность. Передъ картинами Тиціана вамъ кажется, что вы находитесь въ эллинскихъ термахъ, гдѣ благородныя изящныя фигуры движутся въ классическомъ спокойствіи. Затѣмъ перемѣна декорацій. Пуссенъ, какъ послѣдователь Мантеньи и предшественникъ Шинкеля, вооруженный всѣми вспомогательными средствами своей огромной учености, пытается воспроизвести архитектуру и бытъ древнихъ. Рибейра и другіе художники, изображавшіе мученичества, открываютъ, что уже и у грековъ были мученики, терзаемые и заключенные. Античность Рубенса большая мясная лавка.

О сюжетахъ, которые онъ разрабатывалъ, написана цѣлая книга. Указываютъ, что онъ въ своихъ 280 картинахъ воспользовался приблизительно всѣми сценами, имѣющимися у Гомера, Виргилія и Овидія, у Плутарха и Ливія. Но всѣ усерднѣйшія старанія науки потрачены даромъ. И античность онъ цѣнитъ только потому, что его радуетъ здоровая сильная жизнь женскихъ тѣлъ,—потому, что она даетъ ему новую возможность: полный просторъ для кипучей силы и бурныхъ движеній. Послѣ всего этого сверхчувственнаго томленія, всей этой мистической восторженности прошлаго времени, хотѣли видѣть мясо. Потому онъ не знаетъ никакой разницы въ типахъ. Нѣтъ величавой Юноны, нѣтъ пластически-стройной Минервы, нѣтъ жестко-цѣломудренной Діаны. Возвращаются все тѣ же толстыя героини съ соломенно-желтыми волосами, водянисто-голубыми глазами и могучими бедрами. Венера жирная, сдобная и коренастая, но такая же жирная и Діана, дѣвственная богиня охоты, какъ будто она больше привыкла



Тинторетто. Св. Георгій.

Національная галлерея. Лондонъ.

потягиваться на мягкихъ подушкахъ, чѣмъ съ метательнымъ копьемъ въ рукахъ преслѣдовать оленя. Характерно и то, что сколько бы онъ ни писалъ Венеру, она у него никогда неизображается спокойно лежащей на ложѣ, какъ это дѣлали художники Возрожденія. Безстрастное лежаніе была не тема для Рубенса. Ему пригодны были только пышныя тѣла, когда они находились въ движеніи, когда ихъ сжигала страсть. Юпитеръ приближается къ красавицѣ Антіопѣ, амазонки сражаются, Діоскуры похищаютъ дочерей Левкиппа, Центавры скачутъ черезъ пейзажъ, преслѣдуя самокъ, сатиры нападаютъ на нимфъ Діаны. Эти изображенія сатировъ, имѣющія темой „И въ хотѣньи распаленномъ нимфу крѣпко держитъ фавнъ", повторяются постоянно въ новыхъ варіантахъ; вакханаліи, темой которыхъ служитъ опьяненіе и сладострастіе in fortissimo, обозначаютъ вѣнецъ того, что Рубенсъ создалъ, какъ представитель бурной чувственности. Всюду распростерты чудовищныя груды женскихъ тѣлъ. Въ разнузданномъ сладострастіи всѣ эти какъ разливомъ принесенныя тѣла жмутся другъ къ другу. Вакхическія пары бурно проносятся, сплетенныя въ дикихъ чувственныхъ объятіяхъ. За истеріей прошлаго времени послѣдовалъ сатиріазисъ.

Аллегорическія картины отличаются отъ миѳологическихъ только своими названіями. Онъ пишетъ четыре части свѣта, какъ они соединенныя любовью сидятъ вмѣстѣ, окруженныя сильными тучными животными и символами плодородности. Онъ до такой степени передѣлываетъ историческую тему, какъ напримѣръ жизнь Маріи Медичи, что она тоже превращается въ гимнъ человѣческому тѣлу. Онъ изображаетъ здѣсь время, которое самъ пережилъ, событія, которы
былъ самъ заинтересованъ, какъ дипломатъ. Несмотря на это онъ не чувствуетъ себя связаннымъ костюмами, не придерживается историческаго сюжета, а вводитъ въ дѣйствіе Олимпъ. Къ собранію историческихъ личностей примѣшиваются нагіе геніи, боги и богини. Водяныя нимфы

управляютъ кораблемъ Царицы. Рѣзвые амуры несутъ ея тяжелый парчевой шлейфъ. „Истина", которую богъ времени поднимаетъ кверху, само собою разумѣется нагая; но и мрачныя Парки, которыя прядутъ нить жизни Царицы, красуются въ роскошной наготѣ.

Пейзажи служатъ къ этому добавленіемъ. Онъ не пишетъ опредѣленныхъ уголковъ природы, нѣтъ у него убогой природы и нѣжно смягченныхъ тоновъ. Какъ художникъ историческихъ картинъ, онъ любитъ только мясистое и жирное и знаетъ только два полюса бьющей черезъ край чувственности и яростной борьбы; такъ и природу онъ пишетъ только въ ея спокойномъ сытномъ привольѣ, или въ моменты волненія, разряженія стихійныхъ силъ. На одной изъ его мюнхенскихъ картинъ на переднемъ планѣ доятъ корову; ея жирное разбухшее вымя, готовое треснуть, символизуетъ настроеніе, которое царитъ надъ землей. На другой картинѣ на небѣ перекинута радуга. борьба стихій окончена. Все блеститъ влажностью. Деревья радуются какъ толстыя дѣти, получившіе свой завтракъ. Другіе пейзажи сохраняются въ Виндзорѣ, въ Вѣнѣ и во Флоренціи. Тамъ свирѣпствуетъ опустошительная сила стихій. Яростная буря проносится по могучимъ верхушкамъ деревьевъ. Молніи сверкаютъ изъ грозовыхъ тучъ. Воды выступаютъ изъ береговъ, унося съ собою старыя деревья и могучихъ быковъ. Или онъ расказываетъ объ опьяняющемъ восторгѣ земли, когда на нее падаетъ оплодотворяющій дождь, или о тучномъ рогатомъ скотѣ, который гонятъ на пастбище, о фламандскихъ мужичкахъ, которыя со спѣлыми снопами хлѣба идутъ по жирной брабантской землѣ. Страсть и оплодотвореніе, горѣніе и разряженіе—вотъ его темы.

Когда рѣчь заходитъ о портретахъ Рубенса, прежде всего вспоминаешь Елену Фурментъ, сдобную бландинку, на которой онъ женился въ 1630 году. Потому что для этого

мастера характерно, что будучи 53 лѣтъ онъ взялъ себѣ въ жены 16-лѣтнюю дѣвочку. Не менѣе же характерно, что это была именно Елена. Въ ней онъ нашелъ добраго генія для своего искусства. Немного мыслей жило въ головкѣ этого звѣрька. Но она была здоровая, полнокровная, пышущая довольствомъ—настоящій Рубенсъ. И какъ онъ женился на женщинѣ, которая имѣла такой видъ, какъ будто онъ ее написалъ, такъ другихъ онъ пишетъ, какъ будто онѣ принадлежали къ семьѣ Елены. Аристократы-ли это или ученые, мужчины или дамы — всѣ они цвѣтущаго здоровья, бьющаго черезъ край полнокровія и силы. Хотя они и одѣты въ пышныя платья XVII вѣка, все же сдается, что они живутъ въ райскомъ первобытномъ состояніи: они не тронуты блѣдной мыслью, въ нихъ преобладаетъ плоть надъ духомъ, животная сторона надъ духовной. Даже лица, которыя онъ писалъ въ 1628 году при испанскомъ дворѣ, не имѣютъ отцвѣтающей прелести вымирающихъ поколѣній. Изъ усталаго Филиппа IV, холодной Изабеллы Бурбонской, блѣднаго Фердинанда онъ дѣлаетъ цвѣтущихъ веселыхъ здоровыхъ людей. Такъ-же какъ художникъ историческихъ картинъ, онъ какъ портретистъ возвѣщаетъ ученіе о томъ, что высшее благо человѣка физическое и духовное здоровье.

Наше время не можетъ похвастаться такимъ здоровьемъ. Потому созданія Рубенса кажутся намъ болѣе чуждыми, чѣмъ созданія другихъ мастеровъ XVII вѣка. Мы черезчуръ привыкли плѣняться маленькимъ, тонкимъ, чтобы выносить это постоянное fortissimo. Мы слишкомъ слабы, нервны, чтобы это грубое животное опьяненіе чувстенностью могло въ насъ вызвать что-нибудь, кромѣ страха. Но мы понимаемъ исторически, что послѣ эпохи удушливой мозговой эротики долженъ былъ наступить возвратъ къ здоровой чувственности. И что Рубенсъ самъ такъ понималъ свое творчество, доказываютъ слова, которыя онъ написалъ надъ дверью своей мастерской: Mens sana in corpore sano.

24. Современники Рубенса.

Фламандская дородность и здоровье отличительные признаки и другихъ художниковъ, работавшихъ въ то-же время во Фландріи. Пишутъ-ли они нагихъ женщинъ, животныхъ или ландшафты, всѣ они дюжіе работники, сладострастные и грубые люди, которые съ чувственной усладой обнимаютъ плоть со всѣмъ ея пышущимъ здоровьемъ.

Якобъ Іордансъ въ особенности настоящій фламандскій медвѣдь: аристократу Рубенсу онъ можетъ быть противопоставленъ какъ тяжеловѣсный плебей. Уже въ его собственномъ портретѣ указана эта разница. Рубенсъ на всѣхъ своихъ портретахъ одѣтъ въ бархатное платье, и на немъ золотая цѣпь. Іордансъ, происходя изъ семьи ветошниковъ, выглядитъ какъ коренастый неуклюжій пролетарій. И то, что онъ былъ кальвинистомъ, придаетъ его живописи другой характеръ. Въ его картинахъ одна фламандская тяжеловѣсность, въ нихъ нѣтъ ликующаго размаха праздничной пышности, которая была въ іезуитскомъ искусствѣ. Онъ любитъ массивныя плечи, дородныя тѣла, коричневую жирную кожу сатировъ и запахъ коровника. Онъ нагромождаетъ около своихъ фигуръ рыбъ, гусей, куръ, свиней, колбасы, яйца, молоко, хлѣбъ, всякую жирную тяжелую пищу. Въ его Поклоненіи пастуховъ загорѣлые молодцы, немытые и нечесаные, тѣснятся около толстой мужички. Ребенокъ въ желтой кофтѣ, изображающій младенца Христа, держитъ въ рукѣ яйцо и птичье гнѣздо. Большая собака и женщина съ огромнымъ горшкомъ молока стоятъ рядомъ. Подъ заглавіемъ „Блудный сынъ“ или „Ноевъ ковчегъ“ онъ пишетъ картины, изображающіе тучныхъ животныхъ. Тема, какъ 12-ти лѣтній Іисусъ поучаетъ въ храмѣ, у него обращается въ сцену въ пивной, гдѣ юный молодчикъ удивляетъ толстыхъ мѣщанъ своими отвѣтами. Даже единственная античная картина, которую онъ написалъ, изображаетъ попойку: ма-

ленькій Юпитеръ вскармливается козою Амальтеей. Эта толстая, жирная нимфа, эта коза съ полнымъ выменемъ, этотъ откормленный маленькій Юпитеръ, который, хотя и держитъ въ рукахъ фляжку съ молокомъ, все еще крича требуетъ пищи, этотъ коричневый смуглый сатиръ и всѣ тѣ сочныя вещи, которыя лежатъ на землѣ—въ этомъ весь Іордансъ, художникъ попоекъ и любви.

Вообще-же онъ обыкновенно легко обходится безъ библейскихъ и миѳологическихъ заглавій. Его настоящая область—это оргія кермессъ. Вотъ напримѣръ празднуется Троицынъ день. Старый пузанъ тянетъ вино изъ большой рюмки. Солдатъ обнимаетъ толстую дѣвицу. Всѣ пьютъ, кричатъ, жрутъ. Одинъ уже дошелъ до того, что долженъ облегчить свою природу. Даже кошка—пьяная—валяется на землѣ. Если вмѣсто подписи „Троицынъ день“ поставить поговорку „Какъ пѣли старики, такъ птенцы пищатъ“, то это ничего не мѣняетъ. Онъ пишетъ только со сладострастіемъ обжоры, какъ человѣкъ ѣстъ, пьетъ и перевариваетъ: тотъ же Гаргантюа съ неимовѣрнымъ аппетитомъ, который укрѣпился на пупѣ питающей земли.

Съ бо́льшимъ размахомъ, въ болѣе пышномъ рубенсовскомъ стилѣ работали Абраамъ ванъ Дипенбекъ, Теодоръ ванъ Тульденъ, Корнелисъ Шутъ и Ясперъ де Крайэръ. Дипенбекъ пользуется темой бѣгства Клоэліи, Тульденъ побѣднымъ шествіемъ Галатеи, для того чтобы со всѣхъ сторонъ показать женскія тѣла. Шутъ и Крайэръ удовлетворили потребности въ церковныхъ картинахъ: вначалѣ натуралистично-грубо, потомъ ослѣпительно-пышно.

Какъ портретистъ, рядомъ съ Рубенсомъ большую энергію развертываетъ Корнелисъ де Фосъ, и его портреты характерны для духа придворнаго представительства, который подъ вліяніемъ испанскаго этикета былъ внесенъ во фламандскую семейную жизнь. Онъ очень рѣдко пишетъ одинокіе портреты, почти всегда монументальныя семейныя

группы. И всѣ эти лица какъ будто живутъ въ замкахъ. Выстраиваются пышныя колоннады, занавѣсъ взвивается и ниспадаетъ широкими складками. Или изображаемыя лица сидятъ на верандѣ, передъ которой свободно открывается видъ на замокъ и садъ. Фосъ старше Дипенбека и Іорданса. Это сквозитъ въ его строгой, почти застывшей манерѣ. Вмѣсто живописной шири младшихъ художниковъ, у него преобладаетъ еще острота рисунка, стиль Антониса Мора и Франса Пурбуса. Между его небольшими портретами знамениты портретъ главы гильдіи св. Луки въ Антверпенскомъ Музеѣ и портретъ его дочери въ Берлинской галлереѣ. Старикъ-келлермейстеръ чиститъ столовую посуду въ домѣ Гильдій, — указаніе на то, какую роскошную жизнь вели художники въ веселомъ Антверпенѣ. Своихъ дѣтей онъ пишетъ поѣдающими вишни и персики. Значитъ и здѣсь, какъ у всѣхъ фламандцевъ, ѣда играетъ роль.

Семейные портреты Гонзалеса Кокса отличаются отъ портретовъ Фоса только тѣмъ, что они меньшаго формата. Представительная элегантность та-же самая. Каждый облекается въ праздничное придворное платье. Стѣны украшены гобеленами и картинами. Колонны и волнующіяся занавѣси кажутся необходимой принадлежностью обстановки въ каждомъ купеческомъ домѣ.

Переворотъ, происшедшій въ пейзажной живописи подъ вліяніемъ Рубенса, явствуетъ изъ сопоставленія произведеній возникшихъ до и послѣ появленія этого мастера. Лука ванъ Валькенборхъ, Іосъ де Момперъ, Янъ Брэгель, Гендрикъ ванъ Баленъ, Рэлантъ Савери, Себастіанъ Франксъ, Давидъ Винкбонсъ и Александръ Кейринксъ, несмотря на то, что захватили начало XVII столѣтія, имѣютъ больше общаго съ Патиниромъ, чѣмъ съ Рубенсомъ. И они тоже были новаторами. Патиниръ и Блесъ еще не пытались передавать дальніе виды. Задній фонъ не уходитъ въ даль, а поднимается надъ переднимъ фономъ. А то, что очертанія рас-

плываются въ отдаленіи, и что краски мѣняются, они, привыкшіе къ микроскопическому разглядыванію, не хотѣли замѣчать. На разстояніи цѣлыхъ миль вѣтки и листочки сохраняютъ тѣ-же твердо-очерченныя формы, тѣ-же рѣзкія краски, какъ предметы на переднемъ планѣ. Тогда Гиллисъ ванъ Конинксло ввелъ важное новшество. Онъ первый изъ фламандскиихь пейзажистовъ понялъ, какое важное дѣйствіе оказываетъ воздухъ и свѣтъ на видъ предметовъ, и старался передать въ рисункѣ и краскахъ расплывчатость очертаній и умираніе тоновъ, которое происходитъ при большемъ отдаленіи. На первомъ планѣ все блеститъ въ рѣзкихъ коричневыхъ, зеленыхъ и синихъ краскахъ. На второмъ планѣ листва не выписана въ деталяхъ, а представлена въ видѣ кустовъ. Темно-зеленая краска переходитъ въ болѣе свѣтлую сине-зеленую, цвѣтъ стволовъ деревьевъ изъ коричневаго въ зеленоватый. Дальше, позади, краски становятся все свѣтлѣй и блѣднѣй. Гордый „открытіемъ трехъ плановъ“ Конинксло не соблюдаетъ только постепенность въ умираніи красокъ. Онъ накладываетъ ихъ такъ, какъ будто природа разрѣзана на отдѣльные куски, коричневыя, зеленыя и сѣрыя кулисы. Этого взгляда придерживались и слѣдующіе за нимъ художники. Вмѣсто того, чтобы картинки ихъ становились одноцвѣтнѣй, пестрота ихъ все усиливается. Сѣрый заднiй фонъ съ свѣтло-синей далью и темносиними горами, въ рѣзкой противоположности къ этому на переднемъ планѣ яркая зелень и посреди этой переливающей красками природы маленькія фигуры въ цвѣтныхъ одѣяніяхъ—вотъ обыкновенное содержаніе ихъ картинъ. Они съ восторгомъ составляютъ изъ пестрыхъ растеній и костюмовъ, изъ пестро-цвѣтныхъ попугаевъ и олимпійскихъ боговъ, изъ руинъ, скалъ и водопадовъ, сверкающіе разноцвѣтные букеты, въ которыхъ блещутъ красный, зеленый и синій цвѣтъ. Каждая картина похожа на палитру, на которой самыя яркія краски перемѣшаны въ кричащихъ разногласіяхъ.

Въ пристрастіи къ этимъ красивымъ, сочнымъ, чувственно роскошнымъ краскамъ они являются настоящими фламандскими мастерами. Только изобиліе деталей, вылизанность и игрушечность их произведеній уже болѣе не отвѣчаютъ вкусу позднѣйшаго времени. „Я сознаюсь, что вслѣдствіи моей природной способности я болѣе склоненъ писать очень большія картины, чѣмъ маленькіе куріозы". Эти слова Рубенса опредѣлительны и для произведеній его послѣдователей.

Одного только Яна Зильберехта нельзя было бы принять за фламандца. Въ его ландшафтахъ нѣтъ ни размаха, ни сіянья сочной пестроты. Коровница и маленькая дѣвочка, спящія у дороги, написаны на одной Мюнхенской картинѣ. Передъ ними стоитъ оловяная посуда для молока. Нѣсколько овецъ пасется. Все это выдѣляется на бѣломъ, синемъ, ярко-зеленомъ и сѣромъ фонѣ. Мужицкій дворъ въ Брюсселѣ и каналъ въ Ганноверѣ являются одинаково уголками природы такой непосредственности и правдивости, которая ихъ сближаетъ съ пленэромъ нашего времени. Зильберехтъ, одинъ изъ первыхъ пейзажистовъ, открылъ, что солнечный свѣтъ придаетъ предметамъ не золотистый, а серебристый оттѣнокъ, и создалъ въ своихъ простыхъ холодносѣрыхъ картинахъ созданія современной утонченности.

Всѣ остальные—бравурные живописцы, стремящіеся произвести пышно-праздничное впечатлѣніе. Они мѣшаютъ роскошнѣйшія краски съ палитры, покрываютъ громадныя полотна деревьями и рѣками, горами и долинами. И имъ мѣркой служитъ фигурная живопись, ея сіяющій, ликующій и подвижной стиль. Два холма, между ними песчаная дорога въ ущельи, по которой ѣдутъ два всадника въ красныхъ жилетахъ, вдали синія горы подъ темно-коричневымъ бурымъ небомъ—это пейзажъ Лодевика де Ваддера. Жакъ д'Артуа нашелъ въ паркѣ близь Брюсселя импозантные роскошные виды. Лука ванъ Уденъ писалъ лѣсныя просѣки, пруды за-

росшіе камышомъ и пышные луга, на которыхъ пасется тучный рогатый скотъ. У обоихъ Гюисмансовъ ихъ итальянскіе ландшафты свѣтятся красочнымъ тепломъ и Янъ Петерсъ, маринистъ, тоже слѣдуетъ программѣ Рубенса въ томъ, что никогда не пишетъ моря въ состояніи спокойствія, а только въ моменты драматическаго волненія.

Представителями живописи, изображающей животныхъ и nature morte, являются Франсъ Снидерсъ, Янъ Фитъ, Пауль де Фосъ, Питеръ Бэль и Адріанъ ванъ Утрехтъ. На картинахъ изъ животнаго царства они, такъ же какъ Рубенсъ, изображаютъ львовъ и тигровъ, оленей и волковъ въ дикихъ схваткахъ, дышащихъ страстью. Въ своихъ nature morte они нагромождаютъ убитую дичь и всяческую убитую живность, плоды и омары, устрицъ и рыбъ, фазановъ и индѣекъ, въ большія декоративныя панно. Какъ въ картинахъ изъ животнаго царства выражается фламандское пристрастіе къ движенію и паѳосу, такъ въ изображеніи этихъ вкусныхъ лакомствъ выражается страсть фламандскаго народа къ самоуслажденію. Они любуются внѣшностью съѣдобныхъ вещей съ гурманствомъ бонвивана, чувствуютъ, что у нихъ слюнки текутъ при видѣ деликатесовъ, приготовленныхъ на закуску. Даже цвѣты, которые обвиваютъ роскошныя вазы baroque Даніэля Зегера, какъ будто задыхаются отъ давящей полноты жизненныхъ силъ.

Все фламандское искусство похоже на цвѣтущее упитанное пышащее здоровьемъ тѣло. Всѣ художники пишутъ одно и то же созданіе, здоровое до нельзя, бьющее черезъ край въ своемъ жирномъ благополучіи. Сочныя гирлянды изъ цвѣтовъ и блистающія матеріи, нагія человѣческія тѣла и дикіе звѣри, святые, геніи и вакханки, все это дерзко сплетается въ радостно-чувственный многоцвѣтный узоръ Только ванъ Дейкъ, Веньяминъ въ школѣ Рубенса, первый пошелъ по другой дорогѣ.

25. Ванъ Дейкъ.

Послѣ того, какъ испанцы писали непорочное зачатіе, появился Рубенсъ и прославилъ опьяненіе чувственности. Послѣ этого надо было писать грусть, которая, какъ гласитъ поговорка, слѣдуетъ за такимъ опьяненіемъ. Послѣ пылкой трепетной страсти Рубенса наступило элегическая усталость ванъ Дейка.

Мѣсяцъ и солнце вотъ положеніе, которое они оба занимаютъ во фламандскомъ искусствѣ. Рубенсъ ярко блистающее, горящее, все оплодотворяющее свѣтило, ванъ Дейкъ планета кротко мерцающая, безплодно проходящая своимъ спокойнымъ путемъ. Рядомъ съ бурнымъ патетичнымъ Рубенсомъ онъ стоитъ какъ пѣвецъ міровой скорби; рядомъ съ полнымъ кипучихъ силъ и способнымъ къ произрождающему творчеству мастеромъ какъ переутонченный усталый roué. Мягкое нѣжное дуновеніе безсильной чувственности распространяется надъ его существомъ и его искусствомъ. Если Рубенса можно назвать царемъ фламандскаго искусства, то ванъ Дейкъ одинъ изъ пѣвцовъ въ общемъ хорѣ.

Онъ былъ родомъ изъ семьи, которая не принадлежала ни къ народу, ни къ аристократіи. У его отца, маленькаго тоненькаго разряженнаго господина, былъ магазинъ шелковыхъ матерій, онъ услуживалъ своимъ знатнымъ покупательницамъ съ галантной улыбкой. Его мать, нѣжная и блѣдная женщина, славилась своимъ искуснымъ вышиваніемъ и, говорятъ, въ то время будто бы какъ носила Антониса подъ сердцемъ, она вышивала какъ разъ исторію Сусанны и двухъ старцевъ. Это указаніе на среду его дѣтства немаловажно. Потому что передъ его картинами думаешь о матовомъ цвѣтѣ шелковыхъ матерій. И кажется, что чувствуешь также, какъ мальчикъ любилъ пребывать въ этой лавкѣ, какими сіяющими глазами онъ смотрѣлъ на раздушенныхъ дамъ, и какимъ нѣжнымъ румянцемъ заливался,



Ванъ-Дейкъ. Карлъ I.

Лувръ. Парижъ.

если одна изъ нихъ ему кивала, ласково улыбаясь. А улыбались ему онѣ всѣ. Тонкій и блѣдный, дѣвической нѣжности, съ бѣлокурыми локонами и большими темными глазами, которые смотрѣли то мечтательно, то меланхолично. онъ былъ типичнымъ любимцемъ дамъ. Всѣ его знали, онъ часто ловилъ на себѣ взглядъ, когда, разодѣтый какъ принцъ, съ бѣлыми перьями на шляпѣ, онъ разгуливалъ по улицамъ Антверпена. Онъ имѣлъ право позднѣе написать себя въ видѣ Ринальдо, который своею красотою побѣждаетъ волшебницу Армиду; имѣлъ право писать себя въ видѣ Париса, который колеблется, кому изъ трехъ богинь отдать яблоко. У его ногъ лежали всѣ, и выборъ для него, былъ не легокъ.

Уже въ мастерской Рубенса онъ былъ на особенномъ положеніи: не „Ахилла среди дечерей Ликомеда" (это была тема одной изъ его первыхъ картинъ), а дѣвушки, попавшей въ общество буйныхъ молодцовъ. Галантные разговоры съ фрау Еленой ему больше приходились по душѣ, чѣмъ пріятельство съ неотесаннными учениками-живописцами. На празднествахъ у Рубенса на него дивились, какъ на чудо-дитя, когда онъ подъ звуки віолончели пѣлъ своимъ прекраснымъ голосомъ итальянскія пѣсни. Позднѣе въ Италіи контрастъ между нимъ и его фламандскими товарищами дѣлается все болѣе рѣзкимъ. Тѣ сидѣли въ своемъ кабачкѣ на піацца ди Спанья, эти грубые молодчики, и напивались. Здѣсь сходились всѣ земляки, не приходилъ одинъ только ванъ Дейкъ. Онъ искалъ высшаго общества и аристократическаго изящества. Не было празднества, на которое бы онъ не былъ приглашенъ. Не было бала, маскарада, на которомъ бы онъ не плѣнялъ дамъ. Никогда онъ не выходилъ безъ того, чтобы за нимъ не слѣдовали слуги. Никогда не забывалъ надѣть золотыя цѣпи и новыя перчатки. Il pittore cavallieresco, князекъ-художникъ, называли его фламандскіе медвѣди.

Такіе художники, которые не подходятъ къ другимъ, лучше чувствуютъ себя въ городахъ, гдѣ нѣтъ артис-

товъ. Итакъ нашъ князь покинулъ Римъ и отправился въ Геную. Здѣсь не было фламандцевъ, которые смѣялись надъ нимъ, не было итальянскихъ художниковъ, которые издѣвались надъ нимъ. Но здѣсь были женщины, прекрасныя женщины, и кавалеры, усталые молодые маркизы. Духъ увядшей décadence носился надъ этимъ городомъ, который однажды былъ столь могущественнымъ, а теперь въ пѣсняхъ и играхъ ожидалъ своего конца. Именно потому, что предвидѣлось всеобщее крушеніе, наслажденіями жизни упивались съ лихорадочной поспѣшностью; ванъ Дейкъ очутился на подходящей для него почвѣ.

Такую же подходящую для себя почву онъ нашелъ подъ конецъ своей жизни, когда изъ Фландріи отправился въ Англію. И здѣсь грозовая удушливость, мягко-чувственная атмосфера, которая бываетъ въ воздухѣ передъ тѣмъ, какъ налетитъ ураганъ. Old merry England при послѣднемъ издыханіи. Молодой король, который любитъ искусство и женщинъ. Красивая королева и прелестныя королевскія дѣти. Его мастерская сборный пунктъ всей знати. А на заднемъ фонѣ эшафотъ, мрачная черная фигура плебея Кромвеля. И онъ самъ, хотя ему едва 30 лѣтъ, уже не дерзкій франтъ, не привередливый Парисъ прежнихъ лѣтъ. Потому что „Богъ времени Амуру крылья подстригаетъ". Это онъ изобразилъ въ картинѣ изъ коллекціи Марльборо, которая дѣйствуетъ какъ печальная элегія на преходящесть всего земного, какъ элегія на его собственную судьбу. Итакъ онъ отдаетъ яблоко и находитъ замѣну своей потерянной юности въ новомъ аристократическомъ блескѣ жизни. Ибо Мэри Рутвенъ, его жена, урожденная графиня, и сынъ антверпенскаго торговца шелкомъ дѣлается рыцаремъ и принадлежитъ къ придворнымъ кругамъ. Правда что огонь горитъ уже слабо, сила любви потухла. Для него, любимца женщинъ, жизнь потеряла свой солнечный свѣтъ, и 42-хъ лѣтъ онъ закрываетъ глаза.

Его портреты, сдѣланные съ себя, дополняютъ его судьбу.

Ихъ можно видѣть почти во всѣхъ галлереяхъ, и рядомъ съ другими фламандскими портретами, кажется, какъ будто человѣкъ другой расы случайно замѣшался между этимъ грубымъ здоровымъ народомъ. Цвѣтъ лица его матовый и нѣжный, нѣсколько блѣдный отъ безсонныхъ ночей. О многихъ поцѣлуяхъ разсказываютъ тонкія губы. Рука бѣла и аристократична, съ розовыми ногтями, за которыми, видно, былъ особенный уходъ, волосы спутаны, какъ будто ими играли женскія руки. Ванъ Дейкъ знаетъ, что онъ красивъ, знаетъ, какъ можетъ очаровать мечтательный пѣвецъ, когда онъ разнообразія ради показывается утомленнымъ міровой скорбью. Онъ кокетничаетъ даже своею хилостью.

Этому соотвѣтствуетъ и его искусство.

Ванъ Дейкъ написалъ картины,—какъ то Вѣнчаніе терніями и двухъ Іоанновъ Берлинской галлереи,—которыя похожи на произведенія Рубенса. Только впечатлѣніе героическаго, геркулесовски—тяжеловѣснаго, о которомъ онъ старается, дѣйствуетъ не какъ сила, а лишь какъ стремленіе къ ней. Едва только онъ достаточно научился, чтобы не нуждаться въ формахъ и краскахъ Рубенса, онъ пошелъ своей дорогой. На мѣсто силы выступаетъ деликатность. Картины, вмѣсто того, чтобы быть настроенными на мажорный тонъ, настроены на минорный. У Рубенса звучатъ трубы, сіяющій ликующій красный тонъ. Здѣсь мягкіе звуки віолончели, все тускло, блѣдно, красный цвѣтъ никогда не переходитъ въ пурпуръ, онъ густо-алаго оттѣнка, и надъ нимъ еще вѣютъ черныя кружевныя вуали. У Рубенса два мотива: мясо и борьба. Здѣсь нѣжныя тѣла и терпѣливая покорность. Никто громко не жалуется, потому что все громкое вульгарно. Никто не дѣлаетъ рѣзкихъ движеній, потому что въ салонѣ позволительны только изящныя позы. Никогда онъ не пишетъ мужиковъ, ни распутныхъ кермессъ, ни громкаго смѣха и крика, потому что все грубое и рѣзкое ему, салонному фламандцу, внушаетъ отвращеніе.

Женщины царятъ въ его жизни, и его картины кажутся любовными письмами къ красивымъ женщинамъ, воспоминаніями о любовныхъ свиданіяхъ.

Античность ему ненавистна, потому что Рубенсъ сдѣлалъ изъ нея царство грубаго вакхическаго чувственнаго опьяненія. Одну Данаю изображаетъ онъ—т. е. любовь безъ грубаго прикосновенія—и Діану, которую застаютъ съ Эндиміономъ: какъ будто какой-нибудь неделикатный человѣкъ не во время вошелъ въ мастерскую красиваго художника.

Изъ Ветхаго Завѣта онъ выхватываетъ, какъ Рубенсъ, сцену купающейся Сусанны. Только у Рубенса на картинѣ сидитъ жирная женщина, бѣлокурая голубоглазая свѣтлокожая фламандка. Пылающій красный цвѣтъ и сіяющая бѣлизна опредѣляютъ его красочную гамму. Ванъ Дейкъ пишетъ гибкую черноволосую итальянку, южно-смуглое тѣло которой золотисто выдѣляется на фонѣ густо-коричневаго ландшафта. У Рубенса черезъ стѣну перепрыгиваетъ огромный атлетъ, съ тѣмъ чтобы насильно захватить женщину. У ванъ Дейка оба господина мучительно соблюдаютъ приличіе. Одинъ нѣжно гладитъ ея руку. Другой пламенно заглядываетъ ей въ глаза и призываетъ Амура во свидѣтельство любви своей.

Изъ Новаго Завѣта и легендъ о святыхъ Рубенсъ писалъ сцены, которыя давали поводъ изображать плоть, страсть и мірскую пышность. Для ванъ Дейка на первомъ планѣ стоятъ мистическія сліянія. Касается-ли это Розаліи, Германа Іосифа или Катарины, тема одна—платоническая любовь, которая, избѣгая всего грубаго, тѣмъ вѣрнѣе побѣждаетъ сердца. Или онъ пишетъ себя въ видѣ своего святого, Антонія, которому является Мадонна, или еще охотнѣе въ видѣ Себастіана, такъ какъ négligé этого святого столь пикантно. Онъ раздѣтъ. Только бѣлый платокъ прикрываетъ его блѣдное, ежедневно омытое въ духахъ, тѣло. Красивыя женщины, въ то время какъ смотрятъ на Себастіана, смотрятъ на ванъ

Дейка и встрѣчаютъ чувствительный пламенный взглядъ, который онъ къ нимъ обращаетъ умирая.

Правда, что за днями флирта слѣдуютъ дни утомленія. Какъ Мюссе въ такіе моменты писалъ стихи, полные міровой скорби, такъ и ванъ Дейкъ въ такія мгновенія настроенъ уныло и смертельно горестенъ. Онъ пишетъ Христа, какъ тотъ одиноко, подъ темнымъ ночнымъ небомъ, въ тихомъ вздохѣ отдаетъ Богу душу. Нѣтъ звѣрскихъ палачей, которые его мучаютъ, какъ на картинахъ Рубенса. Онъ умираетъ смиренно, мученикомъ любви. И тѣ, что убили его, плачутъ по немъ. Все снова и снова онъ пишетъ Плачъ надъ тѣломъ Господнимъ—красивыхъ женщинъ, въ горести склоненныхъ надъ тѣломъ красиваго мужчины. Издревле-освященные сюжеты христіанскаго исповѣданія—для него листки изъ дневника его собственной жизни. То онъ кокетливъ, то лирично чувствителенъ, но всегда онъ занятъ только своими собственными эротическими и сентиментальными ощущеніями.

Къ его библейскимъ картинамъ подходятъ его портреты. Человѣкъ, котораго прозвали княземъ, былъ рожденъ, чтобы быть художникомъ большого свѣта. И какъ у портретиста міръ его ограниченъ. Рѣзкіе своевольные характеры онъ былъ безсиленъ передавать. Хотя это время 30-лѣтней войны, мужчины его ничего не имѣютъ въ себѣ солдатскаго. Они одѣты не въ кожаныя кирасы и высокіе ботфорты, а въ черныя атласныя платья и шелковые чулки. Не на полѣ сраженія они чувствуютъ себя дома, а на гладкомъ паркетномъ полу. Онъ былъ не изобразителемъ коренастой мужественности, а живописцемъ красивыхъ женщинъ. Въ эти картины онъ могъ вложить всю свою нѣжность, всю деликатность своей души. Самаго тонкаго вкуса—черныя, нѣжно-бѣлыя и свѣтло-синія матеріи, которыя онъ выбираетъ для платьевъ. Движенія изящно-усталыя. Всѣ лица восхитительны своимъ таинственнымъ краснорѣчивымъ взглядомъ, своей скромной улыбкой, мечтательной меланхо-

ліей. Тонко-чуткій къ вѣчно-женственному, онъ умѣлъ читать въ женскихъ сердцахъ и угадывать ихъ желанія и тайны. Здѣсь у одной вокругъ губъ черта утраченнаго счастія, тамъ у другой мягкая чувственность или томная усталость. Ему также хорошо удавалось передавать застѣнчивую нѣжность знатныхъ дѣтей и аристократическую пресыщенность благородныхъ юношей, такъ какъ онъ при этомъ изображалъ свою собственную изысканную натуру.

Иногда даже кажется, что онъ, изъ желанія показаться особенно знатнымъ, вноситъ черту жеманства и фатоватости въ высшій свѣтъ. Во времена Возрожденія, когда образовывались новыя государства, общественныхъ различій не существовало. Всѣ были равны, кто собственными силами поднимался надъ толпой, были ли это князья, поэты, художники или ученые. Теперь произошло раздѣленіе сословій. Аристократія ума и аристократія потомственная перестали быть понятіями равнозначущими. При дворахъ смотрѣли какъ на безтактность на поступокъ регентши Изабеллы, которая возложила на Рубенса, „живописца“, дипломатическую миссію. Ванъ Дейкъ гордъ тѣмъ, что попалъ въ высшее общество. Онъ считаетъ величайшей честью, когда Карлъ I откушаетъ у него, между тѣмъ какъ Тиціанъ и глазомъ не моргнулъ, когда Карлъ V поднялъ ему съ пола кисть. И это тщеславіе, съ которымъ онъ разыгрываетъ изъ себя грансеньора, онъ придаетъ и другимъ. Какъ онъ самъ кокетничаетъ своимъ бархатнымъ плащомъ, своей золотою цѣпью и своими выхоленными чахоточными руками, такъ это должны дѣлать и всѣ его графы. На мѣсто само собой разумѣющагося благородства прежняго времени выступаетъ благородство намѣренное.

Или это рѣзкое оттѣненіе аристократическаго зависѣло отъ того, что ванъ Дейкъ писалъ въ Генуѣ и въ Англіи? Невольно напрашивается параллель съ Веласкесомъ, чернымъ рыцаремъ средневѣковой Испаніи. Царскимъ особамъ, которыя пишетъ Веласкесъ, еще не нужно импонировать другимъ

красивыми позами и особеннымъ платьемъ. Они не знаютъ даже, что есть другія платья, кромѣ шелковыхъ, что можно употреблять носовые платки не изъ брюссельскихъ кружевъ. Имъ не нужно показывать, что въ ихъ жилахъ течетъ голубая кровь, такъ какъ они не подозрѣваютъ, что есть существа не голубой крови. Люди ванъ Дейка уже спугнуты въ ихъ аристократическомъ спокойствіи. Генуя близится къ своему концу. Надъ Англіей собираются грозовыя тучи. Когда Гольбейнъ былъ тамъ, король заставилъ его изобразить пляску смерти. Теперь появляется народъ и заставляетъ плясать самого короля. И Карлъ I это чувстуетъ. Какимъ предпріимчивымъ онъ ни изображенъ на портретѣ у ванъ Дейка—съ шляпой, надѣтой набекрень, съ завитой кверху бородкой, одной рукой кокетливо подбоченившись, съ тросточкой въ другой рукѣ, съ равнодушно насмѣшливой складкой вокругъ рта—его взглядъ, неувѣренно-вопросительный, блуждаетъ вдали, какъ бы въ тихомъ предчувствіи грядущей бѣды. Всѣ предчувствуютъ, что близокъ конецъ чуднаго длиннаго дня, что плебей начинаетъ посягать на ихъ круги. Потому они такъ холодны и заносчиво-горды. Потому вокругъ ихъ губъ играетъ презрительная odi profanum volgus et arceo. Потому они позируютъ своимъ благородствомъ, показываютъ свою голубую кровь, какъ священный символъ. Они выступаютъ противъ нападающей на нихъ орды дикихъ плебеевъ во всеоружіи своей изнѣженной аристократической утонченности. Лапы, которыя протягиваются за царской короной, они отстраняютъ бѣлой рукой съ голубыми жилками. Приговоренные къ смерти, они хотятъ красиво умереть. На всемъ разлито настроеніе bleu-mourant.

Чудный длинный день стараго аристократическаго міроваго порядка близится къ концу. Ванъ Дейкъ былъ ночное свѣтило. Въ его послѣднихъ картинахъ краски свѣтлы и блѣдны, какъ будто разстилается матовый лунный свѣтъ. Въ Голландіи взошло солнце новаго дня, солнце, которое блеститъ надъ землей и понынѣ.

IV. Голландія.

26. Первые портретисты.

Посреди аристократическаго міра XVII столѣтія встаетъ Голландія какъ бюргерскій островъ. Что̀ въ Англіи еле намѣчалось, когда тамъ живописалъ ванъ Дейкъ, здѣсь уже было достигнуто. Послѣ долгой борьбы Голландія стала республикой. И непосредственно за войной начался пышный расцвѣтъ голландскихъ городовъ. Въ то время когда въ другихъ мѣстахъ бюргеры были бѣдными униженными голодающими людьми, въ Голландіи буржуазная культура почти преждевременно смѣнила аристократическую. Геніальные торговые люди переселялись въ Амстердамъ и направляли общую торговлю на новые пути. Излишекъ народной силы стремился въ дальнія страны. Еще въ 1572 никто бы не могъ подумать, что испанская Нидерландія будетъ владѣть такой страной какъ Ява, что ей будетъ принадлежать Мысъ Доброй Надежды, и что она будетъ царить на азіатскомъ рынкѣ. Теперь Голландія была первой въ свѣтѣ торговой и морской державой.

Если до сихъ поръ искусство всегда процвѣтало только тамъ, гдѣ ему оказывали покровительство и поддержку пышный дворъ, любящая блескъ церковь, или аристократическая знать, то теперь, въ богатой республиканской Голландіи, попеченіе объ искусствѣ беретъ на себя бюргерство — буржуазія со всѣми ея хорошими и дурными сторонами: переворотъ подобный тому, который произошелъ въ литературѣ въ кон-

цѣ средневѣковья, когда за поэзіей миннезенгеровъ послѣдовали пѣсни трубадуровъ. Декоративное дворцовое искусство отсутствуетъ. Нѣтъ церковной живописи, которая, благодаря кальвинизму, потеряла подъ собой почву. Но проснулось пониманіе *домашняго очага*. Каждая семья живетъ въ собственномъ домѣ, и держится, такъ какъ на это имѣются средства, принципа „Украшай свое жилище". Искусство, принадлежащее церкви, королевскимъ дворцамъ, и дворянскимъ семьямъ, превратилось въ искусство домашнее.

Это имѣло дальнѣйшія послѣдствія какъ для воззрѣній на краски, такъ и для сюжетовъ. Фламандскія произведенія, предназначенныя для обширныхъ свѣтлыхъ церквей и пышныхъ дворцовъ, праздничны и красочны. А голландскія попадали въ узкія полутемныя комнаты, „гдѣ даже смотритъ день темно, сквозь разноцвѣтное окно". Этому мѣсту назначенія, темноватымъ комнатамъ съ обшитыми темнымъ деревомъ стѣнами, съ маленькими круглыми выпуклыми стеклами, соотвѣтствуетъ сумрачная однотонная свѣтотѣнь картинъ. Тамъ монументальность, декоративный размахъ, и шумно-радостныя краски; здѣсь, уже въ колористическомъ отношеніи, нѣчно домашнее, полное настроенія. Сцены изъ повседневной жизни и изображенія ландшафтовъ тѣмъ болѣе могли служить содержаніемъ для картинъ, что голландцамъ дѣйствительность какъ разъ представлялась въ поэтическомъ свѣтѣ. Долгіе годы они принуждены были воевать. Теперь они съ благодарностью наслаждаются радостями жизни. Ихъ очагъ для нихъ цѣлый міръ. Да и дѣйствительно, земля ихъ родины была созданіемъ ея обитателей, которые дамбами защитили ее отъ океана, и въ кровопролитныхъ схваткахъ отбили ее у непріятеля. Эти завоеванія и прославляются въ искусствѣ. Совсѣмъ не ищутъ какихъ-либо особыхъ странъ красоты, ибо то, что вокругъ, достаточно красиво. Никто ничего не знаетъ о миѳахъ и легендахъ, которыми услаждаются въ другихъ странахъ знатные люди. Свою

жизнь и весь комфортъ, которымъ эти люди въ состоянiи окружить себя, они хотятъ видѣть изображеннымъ, и искусство они цѣнятъ какъ прославительницу семейнаго счастiя. Одинъ интересуется скотоводствомъ, другой тюльпанами и птицами, тотъ кораблями, которые доставляютъ его товары. Одинъ слушаетъ охотно веселыя шутки, другой находитъ, что очень красивъ видъ на природу за его окошкомъ. Всѣ сюжеты, которые господствуютъ въ современномъ буржуазномъ искусствѣ, получили свое первое выраженiе въ буржуазной Голландiи XVII вѣка.

Движенiе начинается съ писанiя портретовъ. Какъ легко себѣ представить, богатый бюргеръ проявляетъ прежде всего свое меценатство тѣмъ, что заставляетъ себя увѣковѣчивать. Черезъ портретъ онъ находитъ дорогу къ искусству. Онъ желаетъ имѣть снимокъ съ своей особы, и такъ какъ фотографiя еще не изобрѣтена, онъ заставляетъ писать съ себя портретъ. Невѣроятное количество портретовъ было написано въ четверть вѣка отъ 1600 до 1630 г. Въ картинахъ Амстердамскаго Музея представлены всѣ званiя, адмиралъ и купецъ, пасторъ и профессоръ, совѣтникъ и судохозяинъ. Женскiе портреты образуютъ pendant къ мужскимъ. Иногда изображена даже вся семья вмѣстѣ съ прислугой, старшiя дочери съ мужьями, младшiя дѣти съ игрушками. И уже эти картины показываютъ, что на сцену выступили люди новаго покроя. Рубенсъ и ванъ Дейкъ рѣдко спускались ниже, чѣмъ до графа. Если въ исключительныхъ случаяхъ и былъ изображенъ какой-нибудь бюргеръ, вся картина носитъ на себѣ характеръ благородства и придворной торжественности, потому что въ монархической Фландрiи весь свѣтъ былъ настроенъ на аристократическiй ладъ. Тамъ любятъ пышные элегантные туалеты и красивыя закругленныя позы. Руки бѣлы и тонки. Мужчина чувствуетъ себя дома на паркетѣ, женщина не мать семейства, а свѣтская дама. Къ семьѣ причисляются только собаки, отнюдь не слуги. Впечатлѣнiе

праздничнаго представительствующаго великолѣпія еще усиливается колоннадой съ занавѣсью. Въ Голландіи царитъ демократическій духъ. Появляется „третье сословіе“ люди съ грубымъ плебейскимъ дыханіемъ - и оно настолько гордо, что не желаетъ казаться ничѣмъ выше. „Разъ король почтенъ, почтенье и трудящимся рукамъ“. Все просто, скромно, по буржуазному строго-добродѣтельно. Угловатые и грубоватые мужчины стоятъ съ чувствомъ собственнаго достоинства. Женщины прямодушны и степенны. У нихъ нѣтъ свѣтскаго лоска, привычной выправки фламандскихъ благородныхъ дамъ, онѣ не окружены блескомъ элегантной жизни. Онѣ сидятъ втиснутыя въ свои некрасивыя платья, на волосахъ у нихъ толстый чепчикъ, гофреныя брыжи вокругъ шеи. Онѣ привыкли съ корзиной на рукѣ сами ходить закупать провизію, привыкли сами стирать свой синій фартукъ и крахмалить свои брыжи. У фламандокъ длинныя стройныя аристократическія руки, здѣсь рабочія руки, привыкшія держать метлу. Если онѣ пытаются казаться элегантными, туалетъ ихъ трогательно безвкусенъ. То здѣсь, то тамъ, со вкусомъ кухарки, которая наряжается въ воскресный день, онѣ пристраиваютъ себѣ бантикъ, рюшъ, ленточку. Вѣеръ онѣ держатъ такъ, какъ будто у нихъ въ рукахъ кухонная посуда. Дѣти, у ванъ Дейка все принцы, здѣсь до того неловки, что могутъ позировать только въ томъ случаѣ, если художникъ дастъ имъ яблоко или виноградъ въ руки.

За фамильными портретами идутъ картины съ изображеніемъ группъ разныхъ корпорацій. То, чѣмъ въ другомъ мѣстѣ былъ дворецъ, въ Голландіи былъ домъ цехового общества и ратуша. Возникновеніе обществъ и союзовъ было также характерной чертой для буржуазнаго строя того времени. На мѣсто избранныхъ выступаетъ человѣкъ толпы, вмѣсто олигархіи господствуютъ массы. Прежде всего общество стрѣлковъ играло ту же роль, что теперь военные совѣты. Послѣ того какъ они во время походовъ поставляли оте-

честву храбрыхъ ополченцевъ, они отдыхали въ веселыхъ военныхъ играхъ. У каждаго общества было казино и плацъ парадъ, гдѣ ежегодно справлялся торжественный праздникъ призовой стрѣльбы. Побѣдитель вызывался при пушечной пальбѣ. Затѣмъ слѣдовала пирушка, причемъ королю стрѣлковъ передавался золотой кубокъ, призъ, присужденный ему всѣмъ городомъ. Обязанность капитана, офицеровъ и прапорщика охотно брали на себя богатые молодые люди, которымъ доставляло удовольствіе носить мундиръ. И такъ какъ имъ было пріятно въ этомъ мундирѣ видѣть себя на картинахъ, изображеніе стрѣлковъ и занимаетъ такое большое мѣсто въ голландской живописи. Каждый стрѣлокъ дѣлалъ свой взносъ, и за это увѣковѣчивался мастерской кистью.

Но составлялись общества задававшіяся и болѣе серьезными задачами. Въ годы войны проснулось стремленіе къ благотворительности, къ попеченію о бѣдныхъ и больныхъ, оно осталось и по окончаніи войны. Во всѣхъ городахъ Голландіи возникли пріюты и больницы, богадѣльни для стариковъ и старухъ. Гордостью бюргера было засѣдать въ управленіи этихъ благотворительныхъ заведеній, и въ качествѣ такого дѣятеля быть увѣковѣченнымъ въ памяти потомства.

И промышленность получила новое развитіе. Въ особенности суконное производство было важнымъ промысломъ, много способствовавшимъ процвѣтанію торговли. Также какъ военныя корпораціи, эти торговые дома заказывали для своего цехового дома групповые портреты своихъ должностныхъ лицъ. Почти всегда выбирается моментъ сдачи отчетовъ. За столомъ сидятъ мужчины, просматриваютъ счета, провѣряютъ кассовые итоги и показываютъ, что въ ихъ веденіи дѣлъ все идетъ согласно предписанію.

Даже корпораціи ученыхъ, особенно медиковъ, давали работу художникамъ. Какъ разъ тогда, въ столѣтіе великой



Ф. Клуэ. Елизавета Австрійская.

Лувръ. Парижъ.

войны, хирургія была важной наукой. Въ Лейденѣ, также какъ въ Дельфтѣ и Амстердамѣ, вскрытія труповъ производились публично въ большомъ залѣ, который назывался Theatrum anatomicum. Первыя скамейки были предназначены для коллегъ профессора и для приглашенныхъ гостей, среднія для студентовъ, заднія для публики. Посрединѣ амфитеатра находился столъ съ трупомъ, гдѣ профессоръ, окруженный своими ассистентами, предпринималъ вскрытіе. И такъ какъ въ Голландіи всѣ рѣшительно заставляли писать съ себя портреты, то и для этихъ анатомическихъ аудиторій были составлены групповыя картины, на которыхъ, демонстрируя трупъ или скелетъ, изображался профессоръ среди своихъ ассистентовъ.

Самыя старыя изображенія стрѣлковъ относятся къ 1530 году и выдержаны въ стилѣ картинъ, представляющихъ солдатъ запаса. Не художественное впечатлѣніе требуется, а одно только сходство. Каждый желаетъ, такъ какъ онъ дѣлаетъ одинаковый взносъ, одинаково внимательнаго къ себѣ отношенія, хочетъ быть повернутъ совершенно en face къ публикѣ, хочетъ, чтобы обѣ руки его были видны. Такимъ образомъ это не групповыя картины, а составные отдѣльные портреты. Если число желающихъ имѣть съ себя снимки слишкомъ велико для одного ряда, ихъ располагаютъ въ нѣсколько рядовъ, другъ надъ другомъ, такъ что верхнія лица выглядываютъ поверхъ и между нижними. Этотъ временный стиль представленъ въ Амстердамскомъ Музеѣ произведеніями Дирка Якобса, Корнелиса Тэниссена и Дирка Барентса. Слѣдущее поколѣніе, общественная касса котораго было въ состояніи платить болѣе высокія цѣны, не захотѣло больше удовлетворяться столь несложными изображеніями. Вмѣсто поясныхъ портретовъ стали требовать поколѣнные и портреты во весь ростъ. При этомъ ставилось необходимымъ условіемъ привести фигуры въ движеніе, и положить въ основаніе картинъ, которыя прежде просто

состояли изъ помѣщенныхъ рядомъ головъ, одинъ объединяющій мотивъ. Художники достигали этого прежде всего тѣмъ, что стали изображать стрѣлковъ при выступленіи въ походъ, а затѣмъ—собранными за общей трапезой. Картина, изображающая стрѣлковъ, Корнелиса Кетеля, 1588 года, стоитъ на исходѣ этой новой фазы развитія, и XVII столѣтіе заканчиваетъ потомъ то, что было начато въ XVI.

Корнелисъ ванъ деръ Фортъ написалъ въ 1618 году портретъ правителя Амстердамской богадѣльни и еще раньше большую картину стрѣлковъ съ копьями: тѣхъ желѣзныхъ непреклонныхъ мужей, которые около Бреды стояли противъ испанцевъ. Вернеръ ванъ Фалькертъ создалъ въ 1624 году два главныя свои произведенія, четырехъ правителей и правительницъ госпиталя для прокаженныхъ. Николасъ Эліасъ Пикеной, болѣе мягкій и робкій, умѣлъ очень салонно передавать цвѣтные костюмы, и поэтому имъ дорожили особенно какъ дамскимъ портретистомъ. Эртъ Питерсенъ, сынъ художника nature morte, Питера Эртсена, написалъ въ 1603 году первую картину хирургической лекціи: лекція анатоміи доктора Себастіана Эгбертса. Этотъ же докторъ Эгбертсъ фигурируетъ и въ раннемъ произведеніи Томаса де Кейзера, который затѣмъ проработалъ 45 лѣтъ въ Амстердамѣ.

Но не только въ столицѣ, а и въ маленькихъ городахъ у художниковъ было достаточно работы. Въ Гаагѣ угловатый могучій Янъ ванъ Равестинъ писалъ старыхъ бреттёровъ въ панцырѣ и съ шарфомъ, которые еще участвовали въ походахъ и на всю жизнь сохранили воинственный духъ. Въ Дельфтѣ художникъ оранцевъ, Михэль Миревельтъ проявилъ продолжительную дѣятельность, изготовляя подрядъ портреты всѣхъ намѣстниковъ Вильгельма I, Морица и Фридриха Генриха, а также ученыхъ своей страны, изображая ихъ всѣхъ нѣсколько безцвѣтно и на одинъ образецъ. Въ Дортрехтѣ работалъ прародитель фамиліи Куипъ,

Яковъ Геррицъ Куипъ, очень занятый художникъ, въ то время какъ въ Утрехтѣ Паулусъ Морельзе и Виллемъ ванъ Хонтхорстъ еле поспѣвали исполнять многочисленные заказы. Но больше всѣхъ этихъ городовъ пострадалъ отъ войны съ Испаніей Гарлемъ. Въ 1573 году, совершенно опустошенный, онъ перешелъ въ собственность непріятеля, затѣмъ, раззоренный пожаромъ, онъ сталъ самымъ веселымъ городомъ во всей Голландіи. Поэтому художникъ писавшій гарлемцевъ и есть собственно художникъ молодой Голландіи. Не только объ упорной буржуазіи и демократическомъ чувствѣ собственнаго достоинства думаешь, когда называютъ имя Франса Хальса, а также и о дерзновенной отважности и изобрѣтательной живости.

---

27. Франсъ Хальсъ.

Надо представить себѣ народъ, который цѣлыми десятилѣтіями былъ порабощенъ и приниженъ, который долженъ былъ присутствовать при томъ, какъ въ его странѣ опять стали воздвигаться католическіе монастыри, стали издаваться законы средневѣковой строгости. И этотъ народъ въ кровопролитной борьбѣ сбросилъ съ себя иго чужого владычества и отвоевалъ себѣ политическую и религіозную свободу. Подросла смѣлая пылкая молодежь, зачатая матерями во время пушечной пальбы сраженій, возмужавшая во время побѣдъ и славы. Для такого поколѣнія воздухъ, которымъ оно дышетъ, имѣетъ въ себѣ что-то опьяняющее. Такая молодежь не будетъ бояться ни ада, ни чорта. Эти юноши расхаживаютъ гремя саблями, съ вызовомъ во взглядѣ. Жизнь ихъ протекаетъ шумно и весело въ рыцарскихъ военныхъ забавахъ, въ пирушкахъ подъ звонъ стакановъ. Блестятъ штыки, бьютъ барабаны. Если бы испанецъ вернулся, онъ нашелъ бы ихъ готовыми къ бою, какъ отцовъ.

Франсъ Хальсъ былъ настоящій сынъ этой бряцающей саблями, рѣзвой и вольной Голландіи. Уже достигши извѣстныхъ степеней, онъ все еще чувствовалъ себя студентомъ корпораціи, онъ веселъ и легкомысленъ, лихъ и отваженъ, онъ анти-филистеръ, который названіе буржуа принималъ за оскорбленіе. Его легко себѣ представить, когда онъ сильно навеселѣ ночью бродитъ по улицамъ, выбиваетъ стекла въ окнахъ, или колотитъ ночнаго сторожа. За неимѣніемъ ночнаго сторожа, онъ бьетъ свою жену. Когда эта бѣдняжка отправляется на тотъ свѣтъ, онъ женится не выждавъ годоваго траура, и его жена Лизбета Реиньерсъ черезъ девять дней дѣлаетъ его отцомъ. На знаменитой картинѣ въ Луврѣ онъ изобразилъ себя вмѣстѣ съ Лизбетой. Оба они уже немолоды, пережили не мало бурь. Хальсъ во время работы, видно, немало острилъ, неразъ называлъ свою супругу старой каргой. Самъ онъ жовіаленъ и остроуменъ, смотритъ такъ, какъ будто самъ чувствуетъ комичность своей брачной жизни. Несмотря на это онъ не можетъ бросить славную Лизбету. Потому что она не мѣшаетъ ему, въ альковѣ не читаетъ ему нотацій, и сама не прочь хватить чарочку. Кажется какъ будто припѣвъ старой застольной пѣсни „Старое сердце, что ты горишь", полуиронично подписанъ подъ картиной.

Зная этотъ портретъ сдѣланный имъ съ себя, знаешь и остальныя созданія Франса Хальса. Какъ онъ самъ всю жизнь оставался лихимъ удальцомъ, такъ и гарлемцевъ своихъ онъ сдѣлалъ лихими удальцами, которые такъ дерзко смотрятъ, такъ вызывающе выступаютъ, какъ будто они каждую минуту собираются наброситься на какого-нибудь филистера. Жизнь ихъ проходитъ въ пирушкахъ и поединкахъ. „О счастіе, счастье быть фуксомъ еще!"

Три болѣе раннія картины, изображающія стрѣлковъ пирующими, можно видѣть въ музеѣ Гарлема, и это не совпаденіе, что именно Хальсъ, веселый трактирный геній, выработалъ типъ этихъ пирушекъ. Всѣ лица смѣются, отъ пол-

ноты бодраго самоуслажденія и ядренаго здоровья. Это тѣ люди, которые пережили защиту Гарлема и теперь весело радуются достигнутому: это люди, понюхавшіе пороха, видѣвшіе, какъ лилась кровь, и ночевавшіе въ полѣ. Въ другой картинѣ, болѣе поздней, Адріанскіе стрѣлки сгруппированы въ саду подъ сѣнью листвы, въ полномъ военномъ нарядѣ, готовые къ выступленію. Въ картину отъ 1639 года, изображающую выступленіе Георгіевскихъ стрѣлковъ, онъ вводитъ мотивъ лѣстницы, съ помощью котораго онъ вноситъ оживленіе въ прежнее неудачное расположеніе рядами. Краски смѣлыя, свѣжія, ликующія: мы видимъ красные шарфы и ярко-синія знамена, раскошныя nature morte изъ плодовъ и омаровъ, которые онъ нагромождаетъ на столѣ, нарядные мундиры и серебряный свѣтъ, который льется сквозь вершины деревьевъ.

Энергичность и жизнерадостность, самоувѣренность и предпріимчивость блестятъ во всѣхъ глазахъ и въ другихъ, менѣе крупныхъ, портретахъ. Если онъ пишетъ дѣтей, они не плачутъ и не смотрятъ серьезно, но они и не боязливы, не застѣнчивы. Какъ они ни малы, они не боятся взрослыхъ, а напротивъ смѣло смотрятъ имъ въ глаза, задорно смѣясь. Даже кормилица проникнута сознаніемъ, что бэби будетъ генералъ-фельдмаршаломъ, или Орлеанской Дѣвой. А эти мужскіе типы! Здѣсь маленькій горбатый человѣчекъ смотритъ такъ отважно, какъ будто онъ побѣдилъ великана Голіаѳа. Тамъ священникъ такъ воинственно взмахиваетъ своимъ церковнымъ уставомъ, какъ будто хочетъ положить на мѣстѣ какого-нибудь католика. Тамъ дальше другой сидитъ и вызывающе помахиваетъ хлыстомъ, положивъ ногу на ногу. Тамъ стоитъ молодой человѣкъ — его имя ванъ Хутхузенъ — со шляпой, сдвинутой на бокъ, одной рукой подбоченясь, другой играя рукояткой сабли — онъ до того неописуемо хвастливъ, какъ будто онъ объявилъ войну всѣмъ соединеннымъ государствамъ Европы. Это

одинъ изъ тѣхъ портретовъ, который отражаетъ въ себѣ духъ эпохи. Не ученый, а художникъ Франсъ Хальсъ—историографъ нидерландской свободы. Если вспомнить портреты Веласкеса, то чувствуешь, какъ здѣсь сталкиваются два міра. Тамъ подтянутая испанская родовитая знать, люди, которые стоятъ совершенно равнодушно, такъ какъ для нихъ никто другой не существуетъ. Здѣсь упрямые важничающіе плебеи, эти до смѣшнаго тщеславные голландцы, которые чувствуютъ себя первымъ народомъ въ мірѣ, стоящимъ во главѣ цивилизованнаго человѣчества, увѣренные въ завтрашнемъ днѣ, гордые собой, своимъ умомъ и энергіей, своимъ фехтовальнымъ искусствомъ, своими бряцающими саблями и мундиромъ запаса. Люди Веласкеса важные господа, знакомые съ употребленіемъ шпаги, но никогда не попадающіе въ такое положеніе, чтобы имъ нужно было ее вытащить изъ ноженъ, такъ какъ всѣ другіе для нихъ паріи. Люди Франса Хальса не успокаиваются, пока не получатъ рекламныхъ шрамовъ. Въ господинѣ ванъ Хутхузенѣ онъ написалъ душу своей эпохи, душу, которая сама жила въ немъ, въ этомъ славномъ буршѣ искусства.

Чего не говорятъ портреты, то разсказано въ картинахъ изъ народнаго быта. Смѣхъ, пѣніе, музицированіе и выпивки, природная грубоватость и разудалая безцеремонность—здѣсь соединено все, что забавляло его самого. Масляницу голландская молодежь справляетъ выпивками и чувственными удовольствіями. Вотъ грубый бородатый молодецъ, сдвинувъ шапку на лысину, качаетъ на колѣняхъ потаскушку. Тамъ юнкеръ хихикаетъ, поднимая кверху свою рюмку. Затѣмъ слѣдуютъ чудесныя импровизаціи легко и мѣтко схватывающей портретной живописи: молодой музыкантъ въ Амстердамѣ, музицирующіе мальчики въ Касселѣ, пьющій и играющій на флейтѣ мальчикъ въ Шверинѣ. Затѣмъ уличныя и кабацкія фигуры: веселые бражники и смѣющіяся дѣвки, полупьяные дудочники и старыя покрови-

тельницы матросовъ; Хилле Боббе, гарлемская вѣдьма съ совой на плечѣ и оловянной кружкой въ рукѣ.

Въ произведеніяхъ такого рода Хальсъ достигъ высочайшаго совершенства въ передачѣ мгновеннаго. Внезапный смѣхъ, искажающій лицо, смѣлый взглядъ, задорное движеніе, онъ все схватываетъ налету. Всѣ фазы смѣха, отъ пріятной улыбки до хриплаго клохтанія, уловлены имъ съ быстротою моментальной фотографіи. Онъ говоритъ слогомъ телеграммъ, и, чтобы закрѣплять молніеносно-мелькающее, выработалъ себѣ технику, въ которой каждый штрихъ живетъ и дышетъ. Онъ обращается съ кистью какъ со шпагой, а передъ полотномъ стоитъ какъ будто передъ врагомъ, котораго онъ угощаетъ ударами сабли. За 200 лѣтъ до Манэ онъ положилъ основаніе импрессіонизму.

Правда онъ прожилъ 80 лѣтъ, даже больше 80. Это было слишкомъ долго. Онъ оставался все тѣмъ же, а свѣтъ измѣнился. Постепенно проходило веселое разгульное время. Голландія достигла чего хотѣла. Тогдашніе борцы за свободу, рыцарски-неукротимые, стали старыми и разсудительными. Они собираются, согбенные подъ тяжестью годовъ, не для веселыхъ пирушекъ, не для отважнаго выступленія въ походъ, а только для спокойныхъ совѣщаній. Даже платье на нихъ другое. На нихъ нѣтъ ни красныхъ шарфовъ, ни оружія, а серьезныя черныя одежды. Они даже больше не стрѣлки, и не жизнерадостные кутилы, а важные патриціи неподвижно кальвиническаго склада.

Эти измѣнившіяся обстоятельства отражаются въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Хальса. На мѣсто веселой пестроты, которую онъ прежде любилъ, въ портретѣ завѣдующихъ Елизаветинскимъ госпиталемъ, 1641 года, выступаетъ почти безцвѣтная гамма. Густо-зеленая скатерть на столѣ, сѣрая стѣна, на этой стѣнѣ бѣлымъ пятномъ ландкарта въ черной рамѣ, представленной въ разрѣзѣ, спереди старые люди въ черныхъ одѣяніяхъ— вотъ содержаніе картины, ко-

торая въ своей строгой характерности и благородной красотѣ тоновъ показываетъ намъ веселаго сотоварища прежнихъ лѣтъ спокойнымъ проясненнымъ мастеромъ.

Но, кажется, манера его живописи уже не приходится по вкусу того времени. И его вольности и разудалость не подходятъ больше къ нравственнымъ требованіямъ. Ему пришлось выслушать увѣщаніе на судѣ, дабы „воздержаться отъ пьянства и тому подобныхъ безпутствъ“. Заказы прекратились, и экзекуторъ появился у него въ домѣ. Въ 1661 году, такъ какъ у него ничего больше не было, его объявили свободнымъ отъ налоговъ. Позднѣе старшины города рѣшили положить ему пожизненно—ему было за 80 лѣтъ — ежегодное вспомоществованіе въ 200 гульденовъ.

Въ знаменательный 1664 годъ, когда свободная Голландія такъ поцарски позаботилась объ одномъ изъ величайшихъ своихъ художниковъ, возникли послѣднія созданія Хальса. Человѣкъ, который началъ свою дѣятельность рѣзвымъ кавалеромъ, тѣмъ, что сталъ изображать продѣлки стрѣлковъ, теперь, сдѣлавшись старымъ и убогимъ, пишетъ начальниковъ и начальницъ богадѣленъ. И на что они похожи! У него нѣтъ больше сознанія, что въ рукахъ у него гусарская сабля. Онъ небрежно бросаетъ громадные мазки красокъ на полотно. Боязливо и испуганно смотрятъ на все это старыя дѣвы и почтенные господа, разсерженные и озлобленные на грязное и рваное платье и коричневое бѣлье, въ которое ихъ одѣваетъ старый мастеръ. Художники Бартоломеусъ ванъ деръ Хельстъ, который заставляетъ переливаться бархатъ и шелкъ, развѣваться плащи, который дѣлалъ мужчинъ элегантными, а дамъ красивыми; Абраамъ ванъ денъ Темпель, который надѣлилъ ихъ аристократическимъ достоинствомъ фламандцевъ, и помѣщалъ ихъ разодѣтыми въ черный шелкъ и бѣлый атласъ на террассы между великолѣпными колоннадами,—были уже тогда

идеалами этихъ буржуа, которые хотѣли разыграть изъ себя бароновъ.

Старый мастеръ Хальсъ былъ похороненъ въ 1666 году въ общей могилѣ для бѣдныхъ. Спустя девять лѣтъ его имя упоминается еще разъ: когда веселой Лизбетѣ, его вдовѣ, къ ея обыкновенному содержанію прибавляется еженедѣльное вспомоществованіе въ 14 су. Такимъ образомъ жизнь Франса Хальса содержитъ въ себѣ исторію голландской живописи. Начинается она гордо и смѣло, но кончается печально. Единственный художникъ, жизнь котораго длилась 80 лѣтъ, видѣлъ при своей жизни, какъ демократическія духъ смѣнился самодовольнымъ филистерствомъ, а за нимъ послѣдовало обезьянье подражаніе придворному духу.

---

28. Современники Хальса.

Для первой половины XVII столѣтія Хальсъ является центромъ. Такъ какъ онъ писалъ портреты и народные типы, а въ своихъ изображеніяхъ гильдій помѣщалъ цѣлыя nature morte, онъ дѣйствовалъ во всѣхъ этихъ жанрахъ: за нимъ слѣдовали портретисты, жанровые художники и художники nature morte.

Янъ Верспронкъ и Янъ де Брай писали картины съ изображеніемъ стрѣлковъ, которыя своимъ изящнымъ сѣрымъ тономъ и свѣжей непосредственностью напоминаютъ картины Хальса. А у послѣдователей его излюбленными темами были картины изъ солдатской жизни. Сидя въ своихъ уютныхъ комнатахъ, голландскіе бюргеры, гордые своимъ военнымъ временемъ, вспоминали всѣ похожденія и опасности, которыя они пережили, и о которыхъ они разсказывали своимъ дѣтямъ. Въ газетахъ они читали о томъ, что происходило по сосѣдству въ несчастной Германіи. Въ самой Голландіи еще скитаются отставшіе отъ наемнаго войска

солдаты. Бюргеръ, заказывающій свой портретъ, простираетъ свое меценатство дальше: заказываетъ картины напоминающія ему и воинственное прошлое. Сцены бивуаковъ, постоевъ и грабежей кладутъ имъ начало. Затѣмъ разсказывается о внѣслужебномъ времяпрепровожденіи веселыхъ офицеровъ: какъ они съ веселыми дѣвицами, за виномъ, игрой и любовью, вознаграждаютъ себя за лишенія во время лагерной жизни. Диркъ Хальсъ, младшій братъ Франса Хальса, Питеръ Кодде, Янъ Слисъ, Якобъ Дукъ и Антони Паламедесъ представители этой группы. „Сидишь у окна, пьешь свой стаканчикъ и радуешься на миръ и мирныя времена".

Другіе переходили отъ изображеній солдатской жизни къ изображеніямъ народной. „Третье сословіе", ставшее господствующимъ, указываетъ съ гордостью на то, что ниже его есть еще „четвертое сословіе". Въ то время какъ въ придворной Франціи плебейскія манеры буржуа Monsieur Dimanche и Monsieur Jourdain высмѣивались аристократами, въ Голландіи буржуа смѣется надъ неотесанными манерами народа. Въ особенности кабацкая жизнь и табакъ играютъ роль въ картинахъ. Потому что трубка въ 1600 году была также нова, какъ 10 лѣтъ тому назадъ велосипедъ. И въ Голландіи раньше чѣмъ гдѣ-либо были устроены пивныя. Такихъ пьющихъ и курящихъ молодцовъ, Яна Моленера, видишь въ галлереяхъ. Даже женская эмансипація уже беретъ свое начало въ буржуазной Голландіи. Выступаетъ женщина, которая занимается живописью не какъ благородной страстью, а дѣлаетъ изъ нея свое жизненное призваніе. Юдифь Лейстеръ писала кутилъ и музицирующія парочки, хорошенькія по-женски пріятныя картины, въ которыхъ она нѣжно передавала мягкій блескъ восковой свѣчи. Адріанъ Бруверъ, бравый молодецъ, принадлежитъ, хотя онъ и фламандецъ по происхожденію, также къ этому кругу. Онъ поступилъ на службу къ голландцамъ, послѣ того какъ бѣжалъ изъ родительскаго дома. Съ голландцами онъ защи-

шалъ Бреду отъ испанцевъ. Съ голландской труппой актеровъ онъ давалъ представленія въ Амстердамѣ и въ Гарлемѣ. И въ испанскомъ еще Антверпенѣ онъ разыгралъ такого голландца, что былъ посаженъ въ крѣпость. И картины его тоже въ своей непристойной грубоватости больше подходятъ къ рамкамъ голландскаго искусства, чѣмъ фламандскаго. Онъ проводитъ время въ чаду темныхъ кабачковъ за пивомъ и водкой, среди пьяныхъ пролетаріевъ. Оболтусы, играющіе въ кости и въ карты, дерущіеся, ранящіе ножомъ другъ друга, и на слѣдующее утро перевязывающіе головы у деревенскаго цирульника—вотъ содержаніе его картинъ. Тема, конечно, односторонняя и довольно противная. Но изящество колорита такъ велико, что забываешь содержаніе и только дивишься на смѣлость исполненія. У Брувера прирожденный живописный геній. У него нѣтъ ничего вымышленнаго, вымученнаго. Каждый штрихъ какъ зарубленъ. Разсказываютъ, что, когда онъ въ кабакѣ не могъ заплатить за выпивку, онъ быстро дѣлалъ набросокъ на бумагѣ и отсылалъ его въ художественный магазинъ. Такимъ образомъ кажется произошло большинство его картинъ. Никогда онъ не думаетъ о ремесленномъ заканчиваніи. Всѣ созданія его носятъ непосредственный характеръ эскиза, и ужь поэтому они восхищаютъ каждый художественный глазъ.

Въ пейзажной живописи къ началу XVII столѣтія возникаютъ два противоположныя направленія. Корнелисъ Пёленбургъ, Диркъ ванъ деръ Лиссе, Бартоломеусъ Бренберкъ и Мозесъ ванъ Уитенброкъ разсказываютъ голландскимъ бюргерамъ, какъ красиво въ Италіи, пишутъ маленькіе ландшафты изъ окрестностей Рима и Тиволи, съ ихъ пастухами и сатирами, богинями и купающимися нимфами. Все каллиграфически изящно, пріятно, но поверхностно миловидно. Между тѣмъ какъ въ этихъ картинкахъ отзвучала „аркадійская“ пейзажная живопись, главный представитель которой былъ Альбани, другіе начинаютъ овладѣвать родными

мѣстами, научаясь цѣнить ихъ, такъ какъ за нихъ заплачено было кровью. На мѣсто итальянскихъ видовъ выступаютъ скромныя голландскія мѣстности: плоскія равнины съ высокими дюнами и далекимъ кругозоромъ. Нимфы и богини превращаются въ мужиковъ, рыбаковъ, возчиковъ, дровосѣковъ, охотниковъ и корабельщиковъ. Болѣе старые пейзажисты Хансъ Боль, Гендрикъ Аверкампъ, Адріанъ ванъ де Венне и Эсайасъ ванъ де Вельде—не могутъ еще обойтись безъ широковѣщательныхъ разсказовъ. Потому что въ картинахъ нужно было изображать какія-нибудь интересныя происшествія, если они хотѣли найти одобреніе любителей искусства среди буржуазіи. Народныя увеселенія на льду—этотъ спортъ былъ тогда вновѣ—катанье въ саняхъ, ярмарки, охота составляютъ такимъ образомъ содержаніе картинъ. Фигурныя изображенія болѣе отступаютъ назадъ. Художникъ освобождается отъ претензій заказчика. Дорога между полей, ведущая къ лѣсу, склонъ дюны, деревня между деревьями и кустами, оживленная мужиками и возами, отрядомъ всадниковъ или мародеровъ, плоскія мѣстности съ колокольнями и вѣтряными мельницами возвращаются постоянно на картинахъ Питера де Молина и Геркулеса Зегера. Янъ Порселлисъ нанялъ квартиру на берегу моря, и съ спокойной чисто голландской дѣловитостью, наблюдалъ море въ его сѣрой окраскѣ, съ его однозвучнымъ прибоемъ волнъ. Почва для большихъ пейзажистовъ и маринистовъ слѣдующей эпохи готова.

Въ столовыхъ вѣшаютъ картины, изображающія nature morte—эти картины тоже прославленіе роскоши, которой наслаждается разбогатѣвшій бюргеръ съ благодарнымъ чувствомъ радости. Прежде, когда Голландія была провинціей, надо было довольствоваться селедкой, пивомъ и хлѣбомъ. Теперь можно позволить себѣ рейнвейнъ и устрицы.

Въ особенности Питеръ Клаэцъ, Хеда и младшій Франсъ Хальсъ сливали въ очень изящныя созвучія серебряные бокалы, серебряные столовые приборы и сверкающія кружки,

съ ветчиной, устрицами и персиками. Ихъ произведенія говорятъ о веселомъ довольствѣ бюргера, у котораго есть хорошій винный погребъ и красивые столовые сервизы.

Только natures mortes, писавшіяся въ старомъ университетскомъ городѣ Лейденѣ, носятъ другой характеръ. Въ эпоху, которая была такъ мірски настроена, и была предана беззаботнымъ наслажденіямъ, эти мастера думаютъ о преходящности всего земнаго. Не наслажденіе ѣдой пишетъ Питеръ Поттеръ, отецъ знаменитаго Пауля. Мертвыя головы, молитвенники, песочные часы, распятія, хрупкіе стаканы и глиняныя трубки, восковыя свѣчи, медленно сгорающія, словомъ всѣ вещи, на которыя взиралъ когда-то святой Іеронимъ, когда онъ размышлялъ о тщетѣ земного, онъ компануетъ въ картины и подписываетъ подъ ними „vanitas". Картины напоминаютъ о томъ, что голландцы XVII столѣтія не только были народомъ торговымъ, но и теологами.

Они пострадали за свою вѣру, въ то время какъ Альба свирѣпствовалъ въ Нидерландахъ. Они любятъ на своихъ портретахъ видѣть себя изображенными съ Библіей въ рукахъ. Гордые политической свободой, которую они себѣ отвоевали, они еще болѣе гордятся реформатской церковью, которая въ 1572 году возстала изъ огня и крови. По образцу Женевской республики было устроено государственное управленіе. Лейденъ былъ спеціально городомъ теологовъ. Первые ученые въ странѣ собирались здѣсь и сдѣлали для Голландіи то, что столѣтіемъ раньше Лютеръ и Меланхтонъ сдѣлали для Германіи. „Гражданская Библія" законченная послѣ девятилѣтней работы, стала оплотомъ новой церкви и скоро была распространена въ милліонахъ экземпляровъ. Читая эту книгу, въ которой обосновался молодой голландскій языкъ, стали снова вдохновляться волшебствомъ святыхъ легендъ и углубляться въ поэзію Ветхо- и Новозавѣтнаго эпоса. Въ особенности Ветхій завѣтъ получилъ значеніе, котораго никогда прежде не имѣлъ въ христіанской церкви.

Потому что голландцамъ казалось, что они нашли черты сходства въ судьбахъ израильскаго народа съ собой, и они смотрѣли на божескія изреченія Ветхаго завѣта какъ на чудесныя обѣтованія, сдѣланныя имъ лично. Палестина и Вавилонское плѣненіе—это Голландія и испанское владычество.

Это чувство сродства, съ которымъ они шли навстрѣчу къ евреямъ, объясняетъ семитофильскую черту, которая тогда явилась въ Голландіи. Здѣсь, прежде чѣмъ гдѣ либо—евреи нашли себѣ родину. Уже въ началѣ XVII столѣтія въ Амстердамѣ находилось болѣе 400 еврейскихъ семей, большинство прибыло изъ Португаліи. Вскорѣ затѣмъ послѣдовала полная эмансипація. Нѣкоторые, какъ Эфраимъ Бонусъ, сдѣлались выдающимися врачами. Другіе стояли во главѣ большихъ заморскихъ предпріятій.

И голландская поэзія тоже имѣетъ характеръ библейско-израильскій. Не только Марниксъ, пѣвецъ освободительныхъ войнъ, производитъ впечатлѣніе псалмопѣвца. „Назидательныя пѣсни" Камфуизенса похожи на израильскій молитвенникъ. Вондель и Даніэль Хейнзіусъ ставятъ на сценѣ драмы изъ Ветхаго Завѣта. Хюигенсъ кладетъ на музыку пѣсни Давида и надѣется „заслужить безсмертіе лишь въ томъ случаѣ если онъ въ своихъ созданіяхъ передастъ хоть что-нибудь изъ прелести и силы царя израильскаго". Священники на каѳедрѣ пользуются ветхозавѣтными притчами, чтобы намекнуть на происшествія дня.

Благодаря этому и искусству была открыта новая обширная область. Не было святыхъ, которыхъ можно было праздновать; не было церквей, въ которыхъ бы терпѣлись напрестольныя картины. Но была Библія, въ которую углублялись до самозабвенія. Такъ какъ голландцы чувствовали себя потомками израильтянъ, старыя легенды являлись имъ въ новомъ свѣтѣ. Питеръ Ластманъ не могъ воспользоваться этимъ сокровищемъ. Его созданія жестки и сухи, вульгарны и тяжеловѣстны. Но Ластманъ учитель Рембрандта.



Рембрандтъ. Портретъ художника.

Лувръ. Парижъ.

29. Рембрандтъ.

Одна картина Рембрандта въ Дрезденской галлереѣ изображаетъ Самсона, задающаго филистимлянамъ загадки, и все творчество Рембрандта, загадка для филистеровъ его времени, осталось загадочнымъ и по сіе время. Его называли мастеромъ свѣтотѣни, это ничего не говоритъ, такъ какъ многіе другіе, уже Корреджіо, ставили внѣшне тѣ же задачи. Его прославили создателемъ религіознаго искусства германскаго народа, это также ничего не говоритъ, потому что Дюреръ имѣетъ такое же право на эту славу. Всѣ вспомогательныя средства науки были пущены въ ходъ, но онъ остался неуловимымъ, необъясненнымъ. Какъ ни одинъ человѣкъ не носилъ имени Рембрандта, такъ точно онъ и какъ художникъ—единственный, онъ не поддается историческимъ изслѣдованіямъ и остается тѣмъ, чѣмъ онъ былъ, загадочной неуловимой гамлетовской натурой—Рембрандтомъ. Ясности и соразмѣрности эллинскаго духа, господствующаго во время Возрожденія, Рембрандтъ противопоставляетъ смутность чувствъ. Онъ относится къ мастерамъ Возрожденія какъ Оссіанъ къ Гомеру, стоитъ рядомъ съ олимпійцами, какъ нибелунгъ, какъ герой изъ страны тумановъ.

Быть можетъ вообще къ Рембрандту возможно приблизиться лишь въ томъ случаѣ, если рѣшишься посмотрѣть на его картины, не какъ на картины, а какъ на документы душевной жизни. Потому что въ этомъ и заключается его особенность. Какъ ни значительны его картины „Урокъ анатоміи“, „Ночной обходъ“ и „Шталмейстеры“—тѣ нѣсколько заказовъ, которые выпали на его долю, не сдѣлали изъ него Рембрандта. Рембрандтъ онъ только тамъ, гдѣ стоитъ внѣ публики. И это можно сказать о большинствѣ его произведеній. Онъ первый былъ художникомъ въ современномъ смыслѣ слова, не исполнялъ заказовъ, а писалъ свои мысли. Только то,

что затрагивало его душу, онъ выражалъ въ образахъ. Кажется, что онъ совсѣмъ не думаетъ, что къ нему прислушиваются, онъ говоритъ только съ самимъ собою. Ему не важно быть понятымъ другими, онъ передаетъ свои ощущенія и настроенія. Говоритъ не художникъ, а человѣкъ. Можно понять то, что онъ творилъ, и какъ онъ творилъ, только тогда, когда посмотришь на его созданія, какъ на комментаріи его жизни.

Онъ родился въ 1607 году, въ старомъ университетскомъ городѣ Лейденѣ, гдѣ Богерманъ какъ разъ началъ свою большую работу, переводъ Библіи. Его отецъ мельникъ, мать дочь булочника. Изъ шести дѣтей онъ пятый. Онъ ростетъ въ строгой религіозной благочестивой обстановкѣ. Его мать въ особенности должно быть была степенная богобоязненная женщина, въ нѣкоторомъ родѣ библейская патріарша. Въ многочисленныхъ портретахъ, которые написалъ съ нея сынъ, у нея на колѣняхъ лежитъ Библія, ея любимая книга. Можно легко себѣ представить, какъ мальчикъ, сидя у ногъ матери, слушаетъ старыя легенды. Представляешь себѣ, какъ онъ въ одиночествѣ бродитъ по пустыннымъ полямъ. Потому что домъ его родителей былъ на окраинѣ города, какъ разъ около того мѣста, гдѣ сливаются оба рукава Рейна, а еще дальше находилась вѣтряная мельница. Цѣлыми часами онъ бродилъ вѣроятно вдоль Рейна; видѣлъ корабли съ ихъ разноцвѣтными парусами, дюны въ ихъ печально коричневой окраскѣ, жирныя зеленыя пастбища, гдѣ въ философскомъ спокойствіи лежалъ скотъ; созерцалъ сѣрое море съ его неизмѣримымъ горизонтомъ, небо съ вѣчно измѣнчивыми облаками. Предчувствіе безконечности вселенной возникало въ немъ.

Сначала онъ не знаетъ, чѣмъ ему быть, и записывается студентомъ въ университетъ. Потомъ онъ отправляется къ Шваненбурху, затѣмъ въ Амстердамъ къ Ластману. Но спустя уже шесть мѣсяцевъ онъ возвращается въ родительскій



Рембрандтъ. Видѣніе Даніила.

Старый Музей. Берлинъ.

домъ и принимается за живопись съ самаго начала. Его первыя картины интересны только тѣмъ, что по нимъ можно прослѣдить техническіе успѣхи большого мастера. Онъ заботливо уставляетъ у себя модели. Изъ всего имущества своей мастерской, изъ фоліантовъ въ переплетахъ свиной кожи, дамасскихъ ножей, вооруженій и мечей, онъ компануетъ nature morte. Въ освѣщеніи онъ преслѣдуетъ задачи, которыя со временъ Хонтхорста были излюбленными въ голландской живописи. Какъ въ Штутгардской, такъ и въ Нюренбергской картинѣ, изображающихъ старика-апостола, вѣроятно Павла, въ темницѣ, лучъ солнца падаетъ на старческую голову. Въ „Мѣнялѣ“ Берлинской галлереи онъ пробуетъ ночное освѣщеніе. Старый еврей банкиръ разсматриваетъ, какъ въ изображеніяхъ мѣнялъ у Квентина Массиса, монету при свѣтѣ свѣчи. Мысль о преходящести земного и радость земного, вѣрно, лежитъ въ основаніи этихъ картинъ. Когда не доставало присяжныхъ моделей, ему должны были помогать домашніе, которыхъ онъ тоже облекаетъ въ инвентарь своей мастерской. Его отецъ, бравый мельникъ, одѣтъ на Амстердамской картинѣ въ желѣзный панцырь, на немъ шляпа съ высокимъ перомъ и усы у него закручены по военному кверху. Это было время, когда вся Голландія находилась въ полосѣ военщины. Такимъ образомъ объясняется это пристрастіе къ военнымъ пріемамъ.

Одновременно съ этимъ онъ знакомится съ техникой гравированія. Какъ разъ тогда, во время великой войны, нищіе со всей Европы скитались по всѣмъ голландскимъ улицамъ. Рембрандтъ писалъ то, что видѣлъ: горбатыхъ, хромыхъ, слѣпыхъ, и пьяницъ. Но больше всего онъ рисовалъ самого себя. И не только онъ изображаетъ себя въ различныхъ платьяхъ. И выраженіе у него всегда другое. То онъ задумчивъ, то онъ вращаетъ глазами, то онъ отскакиваетъ въ ужасѣ, то весело смѣется, то губы его болѣзненно искривлены. Кажется, какъ будто онъ ищетъ

своей собственной личности, которая составляетъ для него самого загадку. Разнообразный на своихъ портретахъ, онъ разнообразенъ и какъ художникъ.

Его картины „Святое семейство“ и „Введеніе во храмъ“ служатъ заключеніемъ, въ 1631 году, его дѣятельности въ Лейденѣ. Въ Мюнхенской картинѣ онъ въ первый разъ отважился написать фигуры въ человѣческій ростъ. Происшествіе изъ священной исторіи, въ духѣ Хонтхорста, перенесено имъ въ голландскій буржуазный домъ. На стѣнахъ висятъ столярные принадлежности. Мужъ и жена одѣты въ будничное платье 1630 года. На Гаагской картинѣ раскинулась обширная церковь. Послѣ того какъ онъ прежде писалъ людей въ тѣсныхъ кельяхъ, теперь ему какъ будто сталъ тѣсенъ родительскій домъ, какъ будто передъ нимъ раскрывается вселенная. Одновременно впервые свѣтъ борется съ тѣнью, какъ будто у него было предчувствіе, что его жизнь будетъ состоять изъ борьбы свѣта и тѣни. Подбоченившись, смѣло, какъ завоеватель, стоитъ онъ на своемъ собственномъ портретѣ 1631 года. Гравюра съ кораблемъ (подъ № 111) хотя и была заголовкомъ на книгѣ, могла бы означать его расчеты съ прошедшимъ и будущимъ. Видишь голову Януса; нагая женщина изображаетъ мачту. Такимъ образомъ пускается онъ, окруженный манящими видѣніями, въ море жизни.

Женщина для него, когда онъ прибылъ въ Амстердамъ, образуетъ центръ его мыслей. Радостно, какъ студентъ, который изъ стѣсненій родительскаго дома попалъ въ чужой университетскій городъ, онъ отдается новымъ впечатлѣніямъ. Возникаетъ цѣлый рядъ женскихъ этюдовъ, нѣкоторые листы такой непристойной чувственности, что они хранятся въ отдѣленіи „Secreta“ въ залахъ гравюръ. А вскорѣ также и листы, какъ-то „le lit francais“, которые дышутъ отвращеньемъ къ половой жизни. Всегда въ Рембрандтѣ борются двѣ натуры: вожделѣніе чувственнаго человѣка, пу-

скающагося въ свѣтъ, и отвращеніе мечтателя, всетаки не находящаго тамъ то, чего онъ искалъ.

Обыкновенно онъ старается исполнять точно и серьезно портреты, которые ему заказываютъ. Если онъ раньше одѣвалъ своихъ домашнихъ въ броню, шлемъ и экзотическія матеріи, теперь онъ строго придерживается голландскаго костюма. Онъ передаетъ его какъ де Кейзеръ, съ скудной точностью воспроизводитъ его однообразную серьозность, его темные цвѣта, его симметрическій покрой. Самое большое, что, внося дѣйствіе въ портреты, онъ отступаетъ—какъ въ портретѣ корабельщика, которому жена привозитъ письмо—отъ обычно принятаго. Этимъ однимъ отличается его первая групповая картина, Анатомія доктора Тульпа, отъ старыхъ картинъ. Миревельтъ и де Кейзеръ еще не придумали въ своихъ хирургическихъ картинахъ оживлять сцену единствомъ дѣйствія, а подчинялись желанію заказчиковъ, которые главное значеніе придавали сходству отдѣльныхъ портретовъ. Никто не смотритъ на профессора или на трупъ, а каждый занятъ собой и зрителемъ. Для Рембрандта отдѣльное лицо составляетъ только частность художественномъ произведеніи. Всѣ заняты дѣломъ. Ярко освѣщенный трупъ составляетъ центръ. Тульпъ демонстрируетъ, а остальные хирурги внимательно слѣдятъ за лекціей профессора.

Свое пристрастіе къ фантастическимъ костюмамъ Рембрандтъ могъ проявлять только въ своихъ собственныхъ портретахъ. То онъ пишетъ себя въ тюрбанѣ, украшенномъ перьями, то въ черномъ бархатномъ беретѣ и съ смѣло зачесанными кверху усами, то въ красномъ бархатномъ плащѣ, въ бронѣ и съ золотою цѣпью. Когда Дюреръ написалъ портретъ съ себя, тотъ, что въ Мадридѣ, въ пестрой жилеткѣ и въ беретѣ съ перьями, онъ былъ женихомъ. Рембрандтъ былъ тоже женихомъ въ 1632 году. На одномъ портретѣ въ коллекціи Харо мы впервые встрѣчаемъ юную женскую головку съ прозрачнымъ нѣж-

нымъ цвѣтомъ лица, голубыми глазами и свѣтло-бѣлокурыми волосами. Саскія ванъ Уиленбургъ входитъ въ творчество Рембрандта. Ея двоюродный братъ, торговецъ художественными предметами, Гендрикъ ванъ Уиленбургъ заказалъ Рембрандту портретъ своей двоюродной сестры. Они увидались и полюбили другъ друга. И послѣ того какъ былъ законченъ портретъ, она приходила въ мастерскую, и слѣдующіе портреты, въ Стокгольмѣ и въ галлереѣ Лихтенштейна, уже не заказы больше. Вмѣсто голландскаго платья мы видимъ роскошный фантастическій костюмъ. На одной картинѣ на ней красный золотомъ тканый бархатный плащъ, который Рембрандтъ привезъ съ собой изъ Лейдена. На другой картинѣ представлено, какъ ея компаньонка завиваетъ ея длинные золотисто-бѣлокурые волосы. На поясномъ портретѣ Дрезденской галлереи она смѣется изъ-подъ красной бархатной шляпы. Въ Кассельской галлереѣ мы видимъ только очерченный ея профиль. Въ Петербургскомъ Эрмитажѣ она переодѣта въ еврейскую невѣсту, съ пастушескимъ посохомъ въ рукахъ, разубранную жемчугами и цвѣтами.

Вообще всѣ картины тѣхъ лѣтъ въ соотношеніи съ помолвкой Рембрандта. Внезапное и казалось бы нелогическое возникновеніе самыхъ отдаленныхъ сюжетовъ объясняется только тѣмъ, что полное собраніе произведеній Рембрандта символизируетъ его личное настроеніе. Было такъ странно, что онъ, сынъ мельника изъ Лейдена, овладѣлъ этой знатной дочерью патриціевъ, почти противъ воли ея родныхъ. Потому онъ пишетъ себя въ видѣ князя преисподней, похищающаго Прозерпину. Было такъ странно, что эта нѣжная куколка любила его, коренастаго неуклюжаго великана. Поэтому въ умѣ его возникаетъ фигура Самсона. Когда опекунъ Саскіи противится помолвкѣ, Рембрандтъ вспоминаетъ сцену изъ Библіи, какъ Самсонъ хочетъ пойти къ своей женѣ и находитъ домъ запертымъ.

„Я думалъ, ты не взлюбилъ ее, и потому я отдалъ ее другому", кричитъ ему сверху старый. Рембрандтъ, чувствуя себя Самсономъ, грозитъ кулакомъ. Когда наконецъ въ іюнѣ 1634 года была отпразднована его свадьба, возникаетъ картина „Свадьба Самсона". Саскія, изящная и тихая, какъ принцесса сидитъ въ кругу своихъ родныхъ; онъ самъ грубоватый пролетарій, больше пугаетъ, чѣмъ веселитъ своими дурачливыми шутками знатное общество.

Послѣ того какъ онъ такъ долго слѣдовалъ вкусу публики. онъ теперь находитъ удовольствіе задѣвать буржуа. Передъ всѣмъ свѣтомъ онъ чувствуетъ себя Самсономъ, разрушающимъ храмъ филистимлянъ. Шумно и весело проходятъ первые годы его брачной жизни. Окруженный расчетливыми дѣльцами, которые цѣпко держатся мошны, онъ позируетъ на художника, который пригоршнями бросаетъ деньги. Окруженный приличными мѣщанами, онъ выказываетъ себя дерзкимъ ландскнехтомъ, который пугаетъ своимъ молодечествомъ. Онъ скупаетъ восточныя оружія, старинныя матеріи и сверкающія драгоцѣнныя украшенія. Домъ его дѣлается достопримѣчательностью Амстердама. Какъ сказочная царевна, покрытая золотомъ и брилліантами, расхаживаетъ въ немъ Саскія, такъ что родные подозрительно покачиваютъ головой. На одной картинѣ въ Букингамскомъ дворцѣ онъ представилъ ее разсматривающей въ зеркало сверкающія сережки, въ то время какъ онъ надѣваетъ на нее ожелье. На картинѣ Дрезденской галлереи онъ сидитъ за столомъ какъ кавалеръ со шпагой на боку, съ бархатнымъ беретомъ на головѣ и съ развѣвающимися на немъ страусовыми перьями. Какъ великанъ, играющій съ куколкой, онъ посадилъ Саскію къ себѣ на колѣни и, смѣясь, поднимаетъ бокалъ съ шампанскимъ. Это не непринужденная веселость. Это Самсонъ, который съ вызовомъ бросаетъ перчатку филистерамъ, силачъ, который потягивается своими мощными членами, готовится къ борьбѣ съ установленными взглядами.

Однажды, подъ конецъ своей жизни, онъ изобразилъ себя хохочущимъ передъ античнымъ бюстомъ. Подобное же чувство онъ вѣроятно испыталъ, когда написалъ Ганимеда, ту шутливую картину, которая привела въ негодованіе образованныхъ голландцевъ, также какъ купающаяся Сусанна Беклина привела въ негодованіе образованныхъ нѣмцевъ. Рембрандтъ тогда продѣлывалъ свои художническія дурачества. Лишнее предполагать, что онъ хотѣлъ подражать Рубенсу. Первые годы послѣ его супружества были временемъ, когда онъ и какъ человѣкъ и какъ художникъ долженъ былъ перебѣситься. Такимъ образомъ объясняется грубая размашистость и буйная неудержимость его созданій. Циклъ картинъ „Страсти Христовы", которыя онъ предпринялъ въ 1633 году для намѣстника Фридриха Гейнриха—значитъ заказъ, который не можетъ служить психологическимъ документомъ—есть главный документъ этого рембрандтовскаго стиля. Руки жестикулируютъ, лица искажаются, одежды вздуваются въ самыхъ причудливыхъ изгибахъ. Даже какъ колористъ онъ говоритъ fortissimo. Онъ не можетъ изобразить достаточно ослѣпительнымъ блескъ неба, ни достаточно буйными неистовства стихій.

Только постепенно онъ сталъ спокойнѣе и серьезнѣе. Онъ не замѣчаетъ людей, которыхъ онъ прежде хотѣлъ задѣть. Но не одинъ только свѣтъ и радость, а и печаль принесло ему его супружество. Въ 1635 году, когда Саскія почувствовала себя матерью, онъ сдѣлалъ ликующую залитую свѣтомъ гравюру „Благовѣстіе пастухамъ". Потомъ, когда умеръ его первый ребенокъ, онъ началъ картину „Авраамъ приносящій въ жертву Исаака". Его домъ въ улицѣ Бретстратъ, въ еврейскомъ кварталѣ, сдѣлался для него своимъ міркомъ. Его привлекалъ фантастическій Востокъ, великая древняя культура, которую евреи перенесли изъ мавританскаго средневѣковья въ прозаическую Голландію. Подъ его окнами двигались живописныя фигуры Гетто: сѣ-

добородые мужчины въ высокихъ тюрбанахъ, женщины закутанныя въ сверкающія ткани. Со многими изъ нихъ онъ въ дружескихъ отношеніяхъ, напримѣръ съ Эфраимомъ Бонусомъ и съ раввиномъ Менассой бенъ Израэлемъ. Сынъ молодой Голландіи, не имѣющей ни традицій, ни художественныхъ формъ жизни, онъ чувствуетъ себя привлеченнымъ къ носителямъ тысячелѣтней культуры. Между своими соотечественниками онъ стоитъ одиноко: подобно иностранцу, языкъ котораго не понимаютъ, или оратору, который проповѣдуетъ глухимъ, какъ Христосъ въ своей Нагорной проповѣди,—зрячій между слѣпыми, какъ Товій, которому милосердный Богъ открылъ глаза, среди людей Гетто онъ находитъ пониманіе своего одинокого искусства. Его домъ тоже былъ уголкомъ Востока въ западной странѣ. Его мастерская была переполнена смирнскими коврами и арабскими доспѣхами, бурнусами и кафтанами, обломками разноцвѣтныхъ мавританскихъ колоннъ. Посредствомъ портьеръ и пестрыхъ оконныхъ стеколъ онъ создавалъ полутемные уголки, со сказочнымъ освѣщеніемъ, исполненнымъ таинственныхъ созвучій. Если онъ былъ прежде размашистымъ бравурнымъ художникомъ, который любилъ страстность въ движеніи, большіе размѣры и яркіе контрасты въ краскахъ, теперь глазъ его отдыхаетъ на мягкомъ отблескѣ бархата, на горячо-сверкающемъ шелкѣ, на блескѣ золота и драгоцѣнныхъ камней. Посредствомъ тропическихъ роскошныхъ ландшафтовъ, костюмовъ и людей, онъ создаетъ феерично композицію экзотическаго сказочнаго великолѣпія. Онъ создаетъ свой міръ, среди окружающей его прозаической обстановки. Романтикъ, онъ переносится въ мечтахъ изъ сѣрыхъ буденъ въ далекій міръ, исполненный чудесъ.

И красота женскаго тѣла открывается ему въ своемъ лучезарномъ блескѣ. Если сначала въ его распоряженіи находились только неуклюжія модели, то теперь онъ могъ

прославлять изящное тѣло Саскіи. Именемъ Данаи означена картина Эрмитажа, изображающая нѣжное женское тѣло, которое потягивается на бѣломъ ложѣ такъ граціозно и сладостно. Или онъ пишетъ ее же въ видѣ Сусанны, на картинѣ Гаагскаго музея. Свѣтъ озаряетъ мягкимъ блескомъ личико, ласкаетъ плечи, играетъ на тѣлѣ бѣлыми золотисто-переливчатыми отраженіями. Какъ мало онъ занятъ въ первой картинѣ античностью, такъ точно мало онъ и въ этой думаетъ о Библіи.

Ему не хочется больше исполнять ничтожные заказы портретовъ, съ тѣхъ поръ какъ онъ открылъ лучезарный міръ свѣта. На одной изъ Дрезденскихъ картинъ онъ написалъ себя съ цесаркой на рукахъ. Свѣтъ падаетъ на крылья и получается красочный букетъ сѣрыхъ, коричневыхъ, желтыхъ и красныхъ тоновъ, которые горятъ, искрятся, сверкаютъ и переливаются. Съ тѣхъ поръ и головы другихъ служатъ для него такими этюдами освѣщенія, мѣстомъ для игры лучей. Дама на портретѣ въ Букингамскомъ дворцѣ облита нѣжно-золотистымъ свѣтомъ, и туалетъ ея, изысканно-элегантный, выдуманъ не дамой, а художникомъ. Портретъ священника Ансло онъ наврядъ ли бы написалъ, если бы контрастъ темно-красной скатерти на столѣ и свѣтло-сѣраго задняго фона черной одежды не давалъ такой замѣчательной красочной гармоніи. И знаменитый „Ночной обходъ" 1642 года, выступленіе отряда Франца Баннингъ-Кока, тоже скорѣе фантастическая картина, чѣмъ изображеніе стрѣлковъ. Изъ темнаго двора стрѣлки вступаютъ въ ослѣпительное залитое солнцемъ пространство. Какъ написанъ этотъ различный свѣтъ, который обливаетъ фигуры то солнечными, то сумеречными тонами, съ какимъ мастерствомъ Рембрандтъ пробѣгаетъ всю скáлу своихъ красокъ, отъ свѣтлѣйшаго оттѣнка желтаго цвѣта сквозь всѣ ступени пламенно-красной свѣтотѣни до мрачной черноты—объ этомъ много говорилось и много прославлялся онъ за это.

Но одновременно съ этимъ понимаешь, что стрѣлки, которые заказывали ему свои портреты для цехового дома, не особенно были довольны его пріемами изображенія. Не только расположеніе фигуръ, которое онъ выбиралъ съ живописной цѣлью, противорѣчитъ всякимъ понятіямъ о дисциплинѣ. Положительные ничтожные прозаическіе голландцы совсѣмъ не знали, что имъ дѣлать съ „свѣтотѣнью". Привыкшіе къ сухой точной манерѣ де Кейзера, они не видѣли сходства въ этихъ, изъ тумана выплывающихъ, головахъ. Ни одна изъ гильдіи стрѣлковъ не подумала больше обратиться къ Рембрандту. Потому что другіе художники съ большею услужливостью брались исполнять желанія заказчиковъ. Аллегорія (подъ № 110) быть можетъ выражаетъ то, что Рембрандтъ самъ думалъ о потерѣ расположенія публики. Модный художникъ погибъ. Но восходитъ Рембрандтъ-художникъ, который, освободившись отъ всѣхъ путъ, можетъ возвѣстить о новомъ искусствѣ.

Правда, что онъ потерялъ въ этомъ году не одну только благосклонность публики, а лишился и Саскіи. Еще не задолго до смерти она подарила его мальчикомъ, и Рембрандтъ въ то время ожиданія написалъ Встрѣчу Маріи съ Елизаветой и Жертвоприношеніе Маноа: Маноа и его жена на колѣняхъ передъ жертвеннымъ огнемъ возносятъ благодарственное моленіе, между тѣмъ какъ ангелъ, который возвѣстилъ имъ о рожденіи Симона, поднимается на воздухъ. Теперь онъ былъ одинъ въ своемъ домѣ, гдѣ все ему напоминало о годахъ его счастья, одинъ съ ребенкомъ, котораго она родила, болящая, не задолго до своей смерти. На одномъ рисункѣ онъ смѣется надъ собой, вдовцомъ, изображая, какъ онъ изъ бутылки съ молокомъ вскармливаетъ маленькаго ребенка. Если и прежде его отношенія къ внѣшнему міру были далекими, теперь его искусство дѣлается вполнѣ искусствомъ одинокаго человѣка, который только и берется за кисти затѣмъ, чтобы высказать душу.

До сихъ поръ голландская природа ничего не говорила ему. Потому что къ заднему фону его пышныхъ восточныхъ картинъ подходило только то тропическое сказочное великолѣпіе, которое онъ передалъ въ своей Гаагской картинѣ „Сусанна", и въ картинѣ „Магдалина" изъ Букингамскаго дворца. Даже его „Гроза" изъ Брауншвейгскаго музея, его первый ланшафтъ, вводитъ насъ въ фантастическій міръ. Черныя тучи заволокли небо, ослѣпительный свѣтъ падаетъ на стѣны города и на деревья, которыя содрогаются отъ надвигающейся грозы. Шумятъ горные потоки, вздымаются скалы, раздѣленныя ущельями. Одиночество, въ которомъ онъ жилъ по смерти Саскіи, гонитъ его за предѣлы города, въ тѣ голландскіе уединенные пустыри, гдѣ стираютъ прачки, гдѣ стучатъ вѣтренныя мельницы. И съ бьющимся сердцемъ, дивясь, какъ тогда, когда онъ въ Лейденѣ бродилъ вдоль береговъ Рейна, стоитъ онъ лицомъ къ лицу передъ матерью вселенной, учится прислушиваться къ ея дыханію, даже тамъ, гдѣ оно еле слышно. Онъ зарисовываетъ въ свой альбомъ самые простыя, самые убогія вещи. Въ своихъ прогулкахъ по улицамъ Амстердама онъ заноситъ въ него каналы, мосты и прилегающіе къ нимъ дома. Идетъ онъ дальше, и видитъ покрившіяся хижины, сѣновалы, надворныя строенія. Тутъ вниманіе его приковываетъ силуэтъ дерева, тамъ вѣтряная мельница, стоящая на одинокомъ холмѣ. Достаточно куска луга, дороги теряющейся въ полѣ, чтобы привлечь его вниманіе. Въ своихъ скитаніяхъ онъ не заходитъ далеко. Самыя дальнія поѣздки, которыя онъ предпринимаетъ, это поѣздки въ тихія окрестности Амстердама, во Слотенъ, Кроненбургъ, Сардамъ. Ему не нужно было искать мотивовъ, ему не нужно величественныхъ линій. Потому что ему открылось нѣчто гораздо болѣе тонкое—поэзія равнины. Его гравюры производятъ такое впечатлѣніе, какъ будто вы одиноко бродите, погруженные въ себя, по обширной равнинѣ. Какъ ни малы изображенія, кажется, что они тонутъ въ безграничномъ

просторѣ. Въ этихъ рисункахъ Рембрандтъ, опередивъ на нѣсколько столѣтій, сталъ отцомъ интимнаго пейзажа. Въ нихъ онъ величайшій художникъ пространства всѣхъ временъ, потому что ему довольно одной простой краснорѣчивой линіи, чтобы дать глазу измѣрить безконечность.

Въ его остальныхъ созданіяхъ звучатъ еще воспоминанія о Саскіи. Еще долго онъ мысленно живетъ съ ней, и какъ въ Берлинскомъ портретѣ онъ пишетъ ее годъ спустя по ея смерти, такъ и другія его картины посвящены памяти его такъ рано умершей жены. Не случайность, что онъ какъ разъ тогда выгравировалъ Смерть Маріи; не случайность, что какъ разъ теперь, когда онъ лишенъ семейнаго счастья, онъ все пишетъ Святое семейство или Марію съ младенцемъ, къ которой пастухи приближаются съ робкимъ благоговѣніемъ. Въ картинѣ Милосерднаго Самаритянина онъ вспоминаетъ часы, которые онъ самъ проводилъ у смертнаго одра Саскіи. Но больше всего его мысли заняты вмѣшательствомъ сверхземнаго въ земную жизнь: міръ сновъ, предчувствій и видѣній, глаза вновь открывающіеся послѣ того, какъ ихъ смежила смерть, тайны изъ міра тѣней, о которыхъ возставшій Лазарь и воскресшій Христосъ могутъ возвѣстить. Онъ изображаетъ его, какъ онъ въ видѣ духа является ученикамъ въ Эммаусѣ, показываетъ его, какъ онъ поднимаетъ Лазаря изъ гроба. Но онъ для него не только великій Чудотворецъ, а и исполненный любви Утѣшитель. Однажды онъ написалъ Нагорную проповѣдь: вокругъ Спасителя торгаши, которые не слышатъ его словъ; спереди собака, которая олицетворяетъ собой мысли толпы. Теперь они всѣ тѣснятся, труждающіеся и обремененные, около него, Милостиваго, и онъ облегчаетъ ихъ страданія, утѣшаетъ, поучаетъ ихъ, обѣщаетъ имъ лучшую загробную жизнь. Это не герой, а скромный сынъ плотника изъ Назарета, который просто говоритъ съ простыми. Именно потому, что Рембрандтъ не исполнялъ церковныхъ заказовъ,

а „изливалъ свое сердце“ въ картинахъ, онъ больше. чѣмъ всѣ художники писавшіе для церкви, показалъ, какія сокровища поэзіи, нѣжности, искренности и любви скрыты въ старыхъ легендахъ. Цѣль католической церковной живописи была представительность. Богъ долженъ былъ подобно королю принимать у себя вѣрующихъ съ придворной пышностью, въ ослѣпительной обстановкѣ. Все агитаторское. вся помпа, которая царитъ у Рубенса, какъ нельзя больше чужды ему. Онъ передаетъ свои ощущенія, разсказываетъ библейскія исторіи такъ, какъ мы ихъ себѣ представляемъ въ дѣтствѣ, когда намъ ихъ разсказываетъ бабушка на Рождествѣ. Вмѣсто движенія, какъ у Рубенса, у него царитъ сдержанность, вмѣсто удушливаго экстаза испанцевъ—задушевная искренность, что-то смутное, умягченное. Ему не нужно ни жестовъ, ни сильной мимики, и все же онъ передаетъ тончайшія движенія души. Если искусство Рубенса можно уподобить дому съ блестящимъ расцвѣченнымъ фасадомъ, но безъ жилища, безъ убѣжища для человѣческаго горя, творчество Рембрандта—„Trésor des simples“. Этой чертѣ скромности его искусства, которое знаетъ только тихій шопотъ, только языкъ намековъ, соотвѣтствуетъ и колористическая компановка. Въ болѣе старыхъ его произведеніяхъ, когда онъ былъ еще воинствующимъ Самсономъ, онъ любилъ рѣзкіе контрасты противоположенія темныхъ тѣней яркому свѣту. Въ позднѣйшихъ картинахъ, возникшихъ во время его короткаго счастія, воздухъ тоже блеститъ и сіяетъ, какъ-бы насыщенный золоченой пылью. Теперь преобладаютъ меланхолическіе зеленовато-желтые тона, мягкій вечерній свѣтъ, кроткій отблескъ котораго тонко и тихо пронизываетъ темноту.

Правда, геній Рембрандта слишкомъ сложенъ, чтобы онъ могъ высказаться съ одной единственной стороны. Различныя другія сцены, которыя онъ выбираетъ въ Библіи и легендахъ, указываютъ на то, что женщина, чувственный аро-

матъ женщины, еще владѣютъ его мышленіемъ. Онъ пишетъ Вертумна, который соблазняетъ Помону, пишетъ прелюбодѣйку, которую прощаетъ Христосъ, пишетъ еще разъ другую Сусанну: но Сусанна не одна, а на заднемъ планѣ оба старика, которые съ дрожью вожделѣнія подсматриваютъ за молодой женщиной. Онъ работаетъ по женскимъ моделямъ. какъ когда-то молодымъ человѣкомъ. Часто это возбуждающія ужасъ женщины, и Рембрандтъ передаетъ все уродливое суровыхъ, современныхъ въ смыслѣ документальности этюдовъ. Какъ тогда, когда онъ нарисовалъ французскую постель, и теперь иногда сдается, что онъ какъ будто хочетъ побѣдить въ себѣ страсть къ женщинѣ тѣмъ, что изображаетъ дѣйствительность въ ея отвратительной некрасивости.

Гендрике Стоффельсъ, тогда 23 лѣтъ, которую онъ пригласилъ къ себѣ хозяйкой, принесла опять успокоеніе его чувствомъ. На картинѣ въ Луврѣ отъ 1652 года онъ написалъ ее впервые разукрашенной, какъ Саскію, жемчугами и драгоцѣнными камнями. На картинѣ Лондонской Національной галлереи она, одѣтая въ одну лишь рубашку, опускаетъ ногу въ воду. Вечернее солнце бросаетъ свои лучи на ноги, на рубашку и на бѣлокурые волосы. На слѣдующей картинѣ модель дѣлается возлюбленной. Рембрандтъ пишетъ ее въ видѣ современной Васивы, какъ она получаетъ письмо отъ Давида-Рембрандта.

Съ тѣхъ поръ отъ созданій Рембрандта вѣетъ чѣмъ-то успокоительнымъ. Исчезла меланхолія, исчезло и желаніе женщины. Онъ былъ счастливъ, у него вновь былъ свой очагъ. Подругой его жизни стала простая женщина, добрая и преданная, она вела его хозяйство, занималась Титомъ, который сталъ пригожимъ мальчикомъ. Онъ похожъ на маленькаго сѣвернаго принца, на мечтательнаго Гамлета, на картинѣ въ коллекціи Каннъ. Гендрике взяла также въ домъ свою мать и другую родственницу, поселянку съ мальчишескими ухватками.

Эти годы самые плодотворные въ жизни Рембрандта. Послѣ того какъ онъ вновь обрѣлъ семью, онъ гравируетъ теперь „интимные" портреты, какъ напримѣръ портретъ Яна Сикса, въ которыхъ человѣкъ и домъ, фигура и обстановка сливаются. Но въ особенности его притягиваетъ душевный миръ, молчаливая созерцательность старыхъ людей, то великое успокоеніе, которое кажется столь безмятежнымъ и все же содержитъ въ себѣ цѣлое море воспоминаній. На память приходитъ портретъ почтенной матери Гендрике съ кротко-задумчивымъ взглядомъ. Въ ней онъ изобразилъ проясненное безстрастное спокойствіе, которое постепенно становится основной чертой его личности. Уже не въ фантастическомъ костюмѣ, а въ обыкновенномъ платьѣ, со шляпой на головѣ, у окна, погруженнымъ въ работу, изобразилъ онъ себя на гравюрѣ 1650 года. Это Рембрандтъ, которому Гендрике приготовила новое лѣто, и который ожидаетъ прекрасной и спокойной осени. Онъ находитъ все больше и больше удовольствія въ жизни внѣ общества, и рѣдко покидаетъ свой домъ, тотъ рай, который онъ себѣ создалъ, и гдѣ онъ, вдали отъ банальностей будничной жизни, живетъ себѣ въ уединеніи аристократа-генія.

Между тѣмъ начальство находило, что такая жизнь нарушала законы. 23 іюля 1654 года Гендрике получила отъ церковнаго совѣта бумагу, которая исходила изъ консисторіи, потому что она съ Рембрандтомъ, художникомъ, вела распутную жизнь. Три раза ее вызывали, она не являлась. Только послѣ четвертаго напоминанія „созналась она въ своей винѣ, строго послѣ этого была наказана, доведена до покаянія и не была допущена къ причастію". И эта сцена, какъ сосѣди принесли жалобу начальству на Гендрике, въ головѣ Рембрандта складывается въ библейскую картину: жена Пентефрія жалуется мужу на Іосифа. Жена это— Молва, которая съ видомъ благороднаго негодованія предъявляетъ свое обвиненіе; Пентефрій, выслушивающій ее со

строгой миной чиновника -реформатская консисторія, Іосифъ, робкій, краснѣющій, опускающій глаза какъ дѣвица, добрѣйшая Гендрике.

Это былъ прологъ драмы, которая затѣмъ послѣдовала. Рембрандтъ, сквозь руки котораго проходили милліоны, внезапно остался безъ гроша, обремененный долгами. Все его состояніе, нажитое и наслѣдованное, ушло. Состояніе его сына Тита, которымъ онъ, какъ опекунъ, долженъ былъ управлять, исчезло. Онъ обѣщалъ умирающей Саскіи быть добрымъ отцомъ, и въ память этого часа онъ написалъ себя въ видѣ Исаака, какъ тотъ нѣжно держитъ Іакова на рукахъ. Теперь онъ забылъ право своего первенца. Маленькая Корнелія, дочка Гендрике, съ своей розовой бѣлокурой головкой, внесла новый лучъ солнца въ его домъ. Тогда онъ пишетъ себя въ видѣ Іакова, который благословляетъ младшаго, Эфраима, и забываетъ старшаго, Манассу. Рембрандтъ задумался. Старикъ уже, съ бѣлыми порѣдѣвшими волосами, сидитъ на Кассельской картинѣ за своимъ столомъ, покрытымъ бумагами, погруженный въ глубокое раздумье. Онъ старается добыть денегъ. Но ему отказываютъ въ займахъ, къ которымъ онъ хочетъ прибѣгнуть. Онъ самъ отвѣтственenъ за свою участь. Амстердамская публика, которая допустила его до раззоренія, можетъ умыть себѣ руки, чувствовать себя невинной. Такъ возникаетъ изображеніе Пилата, который въ равнодушномъ спокойствіи омываетъ себѣ руки.

По настоянію заимодавцевъ онъ былъ объявленъ несостоятельнымъ 26 іюля 1656 года. Онъ, чувствовавшій отвращеніе ко всякимъ дѣловымъ отношеніямъ, долженъ былъ возиться съ исполнительной властью. Съ внѣшней стороны онъ какъ будто равнодушенъ ко всему этому. У него хватило присутствія духа выгравировать портреты обоихъ лицъ, на которыхъ было возложено проведеніе конкурса, правителя долгового отдѣленія, Харинга, и его сына, аукціонатора. Но

къ тому же году принадлежитъ и его гравюра Христосъ выставленный на поруганіе. Когда по угламъ улицъ развѣсили судебныя объявленія о томъ, что коллекціи живописца ванъ Рина продаются съ молотка, когда портные и перчаточники появились въ его мирномъ домѣ, чтобы посмотрѣть выставку художественныхъ предметовъ, въ умѣ Рембрандта оживаетъ картина Христосъ у позорнаго столба, на которой, издѣваясь, къ Учителю, тѣснится плебейская толпа. Одновременно онъ гравируетъ св. Стефана, прообразъ мученика, котораго побиваютъ камнями: онъ самъ первый изъ всѣхъ великихъ, которыхъ съ тѣхъ поръ побивала камнями буржуазность. Отъ Рембрандта, который хотѣлъ внести новую религію, его народъ отрекся, въ то время какъ онъ пребывалъ въ царствѣ своихъ идей. Тогда онъ пишетъ, какъ отрекся Петръ, пишетъ Моисея, который въ изступленномъ гнѣвѣ разбиваетъ скрижали съ закономъ.

Богатый сапожникъ купилъ его домъ. Самъ онъ сталъ вести скитальческую жизнь, потомъ Гендрике съ Титомъ затѣяли торговлю художественными предметами, чтобы продажей гравюръ поддержать хоть сколько-нибудь семью. На Розенграхтѣ, при выходѣ изъ еврейскаго квартала, гдѣ Рембрандтъ прежде такъ часто пребывалъ въ антикварныхъ лавкахъ, находилось маленькое помѣщеніе, куда они перебрались, и гдѣ онъ создалъ свои послѣднія произведенія. Потому что, хотя онъ и лишенъ своего имущества, хотя онъ и живетъ на чердакѣ, въ убогой голой комнатѣ, и его обѣдъ состоитъ изъ селедки, сыра и хлѣба, все же Рембрандтъ продолжаетъ бороться. „Я отъ тебя не отступлю, и ты благословишь меня“, вотъ библейскія слова, которыя говоритъ Іаковъ, когда онъ борется съ ангеломъ. Съ этой картины Берлинской галлереи начинается послѣдній періодъ творчества Рембрандта.

Его силы не сокрушены. Только настроеніе картинъ и краски другія. Онъ уже не пишетъ больше тѣ волшебныя

свѣтовыя гармоніи, которыя заливаютъ его домъ, а холодный скудный дневной свѣтъ, который струится въ его маленькую комнату подъ крышей. И не великолѣпныя одежды пишетъ онъ, а отрепья. Все въ мрачно-коричневыхъ и черно-сѣрыхъ тонахъ. Его искусство, искусство несчастнаго человѣка, испытавшаго на себѣ соломоновскую „Суету сутъ". Въ обыкновенномъ коричневомъ платьѣ, съ бѣлой шапкой на головѣ, стоитъ онъ на Луврской картинѣ, 1660 года, около мольберта, лицо небрито, кожа увядшая, волосы сѣдые, но въ рукѣ у него все еще кисть и палитра, и онъ пишетъ. Онъ вѣрно казался себѣ францисканцемъ въ своей коричневой шерстяной рясѣ, и поэтому не совпаденіе, что одна изъ его послѣднихъ гравюръ посвящается святому Франциску, этому poverello, у котораго тоже не было собственности. Въ этотъ коричневый шерстяной плащъ, который онъ самъ носитъ, онъ драпируетъ и свои модели. Онъ надѣваетъ его на мать Гендрике, бѣдную старушку, которая тоже немало пострадала, стала еще морщинистѣе, еще несчастнѣе, и которая отъ нечего дѣлать подстригаетъ себѣ ногти. Онъ надѣваетъ его на старика, котораго онъ пишетъ въ видѣ Матѳея, который затаивъ дыханіе прислушивается къ словамъ ангела, и въ видѣ усталаго паломника, который находится въ галлереѣ Вебера. Тамъ тема вдохновеніе, дарованное небомъ душѣ человѣческой, здѣсь молитвенное усердіе, исходящее изъ глубины души. Но Христосъ въ особенности, великій страдалецъ, Богъ „униженныхъ и оскорбленныхъ", вновь дѣлается для него судьбой низвергнутаго, сосредоточіемъ его мыслей. Онъ пишетъ картину изъ коллекціи Демидова, страдающаго забитаго человѣка съ кроткими добрыми глазами, и Eccehomo въ Ашафенбургѣ, этотъ образъ подобный привидѣнію съ выраженіемъ сверхъестественнаго спокойствія.

Онъ получилъ еще одинъ заказъ, который былъ ему сдѣланъ изъ „charité". Одинъ изъ его прежнихъ учениковъ,

маринистъ Янъ ванъ де Капелле, обладатель которой, какъ красильни, былъ знакомъ съ членами цеха суконьщиковъ, доставилъ ему заказъ картины „Шталмейстеры“. И Рембрандтъ, въ 1642 году сдѣлавшій изъ сухого изображенія стрѣлковъ картину сказочной красоты, исполнилъ теперь заказъ, не думая ни о какихъ экспериментахъ, такъ, какъ онъ былъ заказанъ, и какъ раньше исполняли подобные заказы другіе. Но съ заказами его какъ будто преслѣдуетъ злой рокъ. Какъ въ 1642 году, послѣ того какъ онъ закончилъ „Ночной обходъ“, умерла Саскія, такъ въ 1664 году, по окончаніи „Шталмейстеровъ“, умираетъ Гендрике. Какъ будто предчувствуя, что онъ останется совсѣмъ одинокимъ, онъ уже въ 1659 году написалъ гравюру „Юность неожиданно застигнутая смертью“: молодой женщинѣ и молодому человѣку, Гендрике и Титу, загораживаетъ дорогу скелетъ съ песочными часами. Теперь, когда умерла Гендрике, и для него наступилъ конецъ. Его послѣдніе портреты показываютъ ужасающимъ образомъ, какая съ нимъ произошла перемѣна. Лицо его вздуто, безжизненно, щеки какъ губки, выраженіе болѣзненное, искаженное. Повязка на лбу, которую онъ носитъ подъ шапкой, указываетъ на хроническую головную боль. Глаза, мутные отъ сивухи, кажутся на половину ослѣпшими. Вейерманъ разсказываетъ о томъ, какъ днемъ онъ спитъ, а ночью напивается въ кабакахъ. Катсъ сравниваетъ его съ совой, которая оживаетъ въ темнотѣ, а благородный кавалеръ фонъ Зандрартъ видитъ, какъ онъ, съ остановившимся взглядомъ, пошатываясь, труситъ въ кварталѣ нищихъ, среди ветошниковъ.

Гравировать онъ больше не можетъ. Зрѣніе его этого ему не позволяетъ. Но кисти, или по крайней мѣрѣ мальштока онъ не выпускаетъ изъ руки. Онъ ножикомъ накладываетъ краски, пишетъ рельефы. Такимъ образомъ возникаетъ семейная картина Брауншвейгской галлереи—кого она изображаетъ?—и странная картина въ Амстердам-

скомъ музеѣ, гдѣ онъ, одинокій, вспоминаетъ Бооза, который уже старцемъ вводитъ къ себѣ молодую дѣвушку. Послѣдняя дата—1668—стоитъ подъ Распятіемъ Христа въ Дармштадтской галлереѣ. Одинъ воинъ надѣваетъ на Спасителя колодки, другой вздергиваетъ его кверху на столбъ. Свершилось!—8 октября 1669 года онъ умеръ, послѣ того какъ его опередилъ Титъ. Сдѣланная опись удостовѣряетъ. что кромѣ его рабочихъ принадлежностей и шерстяной одежды, онъ ничего не оставилъ. Его жизнь была трагедіей судьбы. Ее назвали трагедіей перваго современнаго человѣка.

КОНЕЦЪ.

Изданія товарищества «**ЗНАНІЕ**» (СПБ., Невскій, 92).

Редакція **Д. Протопопова**.

ШТРАУСЪ. Вольтеръ. Біографія и характеристика Вольтера.
Перев. съ нѣмецкаго *И. Андреева*. Съ гелiогравюрнымъ портретомъ Вольтера. **Цѣна 1 р.**

ВУРМЪ. Жизнь нѣмецкихъ рабочихъ.
Пер. съ нѣмецк. *М. Мандельштама*. **Цѣна 80 к.**

ЛЮКСЕМБУРГЪ. Промышленное развитіе Польши.
Перев. съ нѣм. *Ф. Гуревича*. **Цѣна 50 к.**

Дж. А. ГАБСОНЪ. Общественные идаелы Рёскина.
Перев. съ англійск. *И. Кончевской* и *В. Либина*. Съ гелiогравюрнымъ портретомъ Рёскина. **Цѣна 1 р. 50 к.**

ЭРКМАНЪ-ШАТРІАНЪ. Гаспаръ Фиксъ. Разсказъ.
Переводъ *Е. Джунковской*. **Цѣна 65 к.**

КАУТСКІЙ. Аграрный вопросъ.
Переводъ *И. Андреева* и *В. Либина*. **Цѣна 1 р. 50 к.**

ВИГУРУ. Рабочіе союзы въ Сѣв. Америкѣ. Съ предисл. Поля де-Рузье.
Перев. *А. Серебряковой*. **Цѣна 1 р. 50 к.**

ГЕРТЦЪ. Аграрные вопросы. Съ предисл. Э. Бернштейна
Перев. *А. Ильинскаго*. **Цѣна 80 к.**

ИНСАРОВЪ. Современная Франція. Исторія третьей республики.
Цѣна 2 р. 50 к.

БЕРНШТЕЙНЪ. Историческій матеріализмъ.
Перев. *Л. Канцель. Второе изд.* **Цѣна 80 к.**

ФИНЛЯНДІЯ. Описаніе страны
51 иллюстрація. Карта Финляндіи. **Цѣна 3 р. 50 к.**

К. ГУГО. Новѣйшія теченія въ англійскомъ городскомъ самоуправленіи.
(Städte-Verwaltung und Municipal-Socialismus in England).
Переводъ съ нѣмецкаго. **Цѣна 1 р 50 к.**

Во всѣхъ лучшихъ книжн. магазинахъ продается книга:

Д. П. (Д. Протопоповъ). Нѣкоторыя черты народнаго образованіе въ Соединенныхъ Штатахъ. Цѣна 1 р. 25 к.

Желающимъ **безплатно** высылается подробный каталогъ т-ва „**ЗНАНІЕ**“. Обращаться СПБ., Невскій, 92.

Выписывающіе изъ конторы т-ва (Спб. Невскій, 92) за пересылку **не платятъ**.

Книги К. Д. Бальмонта.

Подъ сѣвернымъ небомъ. Элегіи, стансы, сонеты. Ц. 50 к.
Въ безбрежности. Лирика. Изд. 2-е Ц. 1 р.
Тишина. Лирическія поэмы. Ц. 1 р.
Горящія зданія. Лирика современной души. Ц. 1 р.
Книга раздумій (Бальмонтъ, Брюсовъ, Дурновъ, Коневской). Ц. 50 к.

Переводы.

Шелли. Сочиненія. Вып. 1-й, 2-й, 3-й, 4-й по 50 к., вып. 5-й, 6-й. 7-й по 75 к.
Кальдеронъ. Сочиненія. Вып. 1-й. Чистилище св. Патрикка. Ц. 90 к.
Кальдеронъ. Сочиненія. Вып. 2-й. Философскія и героическія драмы. Ц. 2 р. 75 к.
Эдгаръ По. Собраніе сочиненій. Т. 1-й Поэмы, сказки. Ц. 1 р. 50 к.
Эдгаръ По. Баллады и фантазіи. Ц. 1 р. 25 к.
Эдгаръ По. Таинственные разсказы. Ц. 1 р.
Ибсенъ. Привидѣнія. Драма. Ц. 50 к.
Гофманъ. Котъ Мурръ. Фантастическій романъ. Ц. 70 к.
Горнъ. Исторія скандинавской литературы отъ древнѣйшихъ временъ до нашихъ дней. Ц. 2 р. 50 к.
Гаспари. Исторія итальянской литературы. Т. 1-й. Средніе вѣка. Ц. 3 р.—Т. 2-й. Эпоха Возрожденія. Ц. 3 р.

Подъ редакціей К. Д. Бальмонта.

Гауптманъ. Драмы. Т. 1-й. Ц. 1 р. 80 к.—Т. 2-й. Драмы и повѣсти.
Зудерманъ. Драмы. Т. 1-й. Ц. 1 р. 50 к.
Р. Мутеръ. Исторія живописи. Т. 1-й. Ц. 2 р. 50 к.

Готовятся къ печати, и печатаются.

Бальмонтъ. Будемъ какъ солнце. Книга символовъ.
Кальдеронъ. Драмы ревности и мести. Сочиненій вып. 3-й.
Эдгаръ По. Собраніе сочиненій. Т. 2-й.
Шелли. Полное собраніе сочиненій.
Бальмонтъ. Демоническія драмы испанскаго театра.



Дозв. ценз. Спб., 2 дек. 1900 г. Тип. Спб. акц. общ. Е. Евдокимовъ. Троицкая, 18.